

**Adrián VALENCIANO CEREZO**



**JOSÉ ÁNGEL VALENTE. LA POÉTICA DE UN TRADUCTOR**

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2015-2016

Convocatoria de septiembre

Tutora: Fanny RUBIO GÁMEZ

Fecha de defensa: 17 de noviembre, 2016.

Calificación: SOBRESALIENTE (9).

**AUTORIZACIÓN PARA LA DIFUSIÓN DEL TRABAJO DE FIN DE MÁSTER (TFM) Y SU DEPÓSITO  
EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL E-PRINTS COMPLUTENSE DE ACCESO ABIERTO A LA  
DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA**

Los abajo firmantes, estudiante y tutor/es del trabajo fin de máster (TFM) en el Máster en Literatura Española de la Facultad de Filología, autorizan a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el trabajo de fin de máster (TFM) cuyos datos se detallan a continuación. Así mismo autorizan a la Universidad Complutense de Madrid a que sea depositado en acceso abierto en el repositorio institucional con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del TFM en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

TÍTULO del TFM: JOSÉ ÁNGEL VALENTE. LA POÉTICA DE UN  
TRADUCTOR.....

Curso académico: 2015 / 2016

Nombre del Estudiante: ADRIÁN VALENCIANO CERZO

Tutor/es del TFM y departamento al que pertenece/n:

FRANCISCA RUBIO GÁMEZ. DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA  
ESPAÑOLA)

Fecha de aprobación por el Tribunal:

22 DE NOVIEMBRE, 2016

Calificación ...9....

Firma del estudiante

Firma del tutor/es

Firma de la Institución  
Colaboradora (en su caso)

TÍTULO: JOSÉ ÁNGEL VALENTE. LA POÉTICA DE UN TRADUCTOR.

AUTOR: Adrián Valenciano Cerezo.

## RESUMEN

José Ángel Valente, uno de los mayores talentos literarios en la lengua española del siglo XX, abordó la traducción de poesía como una continuación de su faceta poética. Se sirvió del ejercicio de la traducción para acceder al lenguaje del poeta que traducía, buscando siempre establecer el diálogo poético con aquellos autores que le permitieran expresar su propia voz. Por este motivo, mediante la elaboración de sus versiones tiene presente en todo momento una de sus máximas para el oficio poético: «Es poeta quien deje que el lenguaje hable en él». De esto modo asume la traducción como un estímulo del acto poético que desencadena a su vez el mismo proceso creativo. Sólo una plena identificación entre poeta-traductor y poeta-traducido le permitirá realizar sus traducciones desde este peculiar ángulo, sin tener que abandonar su propia poética. En el presente trabajo nos proponemos poner de relieve los elementos expresivos, estéticos y conceptuales que motivaron a Valente a versionar a una serie de determinados poetas, cuyas versiones definen con fidelidad su propio pensamiento poético.

PALABRAS CLAVE: Valente, traducción, versión, poética, estética, pensamiento poético, Eugenio Montale, G. M. Hopkins, John Donne, C. P. Cavafis, Edmond Jabès, Paul Celan.

TITLE: JOSÉ ÁNGEL VALENTE. THE POETICS OF A TRANSLATOR

## ABSTRACT

José Angel Valente, one of the greatest literary talents in the Spanish language in the 20th century, addressed the translation of poetry as a continuation of his poetic facet. He used the translation for accessing to the language of the poet that he translated, always seeking to establish a poetic dialog with those authors that would allow him to express his own voice. For this reason, through the development of its versions, he took cognizance one of his requirements for the poetic work: "It shall be poet who lets the language speaks in him". In this way he assumes the translation as a stimulus of the poetic act that produces the same creative process. Only a full identification between poet-translator and poet-translated will allow him to make his translations from this peculiar angle, without having to leave his own poetics.

KEYWORDS: Valente, translation, version, poetic, estetic, poetic thinking, Eugenio Montale, G. M. Hopkins, John Donne, C. P. Cavafis, Edmond Jabès, Paul Celan.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	p. 5.
OXFORD Y LA POESÍA INGLESA. UNA TOMA DE PRINCIPIOS.....	p. 9.
EUGENIO MONTALE: HACIA UNA SENSIBILIDAD.....	p. 29.
CONSTANTINO P. CAVAFIS. LA PALABRA HISTÓRICA Y SU PODER EVOCADOR EN EL POEMA.....	p. 48.
PAUL CELAN. UN PASO HACIA UNA ESTÉTICA DE LA RETRACCIÓN....	p. 66.
EDMOND JABÈS: UN REGRESO HACIA LA INAUGURACIÓN.....	p. 82.
CONCLUSIONES.....	p. 90.
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 94.

## INTRODUCCIÓN

Abordar algún punto de la obra de José Ángel Valente (Orense, 1929- Ginebra, 2000) parece abrir una búsqueda que ya estuviera abierta en muchas otras direcciones. En su poesía, sus ensayos y su narrativa se apoya explícitamente en sus lecturas preferentes -ya sean de teoría literaria, crítica, mística, literatura o filosofía-, de manera que resulta difícil avanzar en sus páginas sin dar con un símbolo, un mito, un autor, un verso o una señal de una antigua o reciente tradición literaria. Los ecos de dichas lecturas no hacen más que demostrar el pensamiento poético de un escritor que apuesta por una visión integradora de la literatura. Su mundo literario es un largo texto de referencias entrecruzadas, sin que ello signifique una desatención a su voz más personal como autor crítico y literario; es más bien todo lo contrario, ya que se trata de eso que aproximadamente Sergio Pitol dice en su libro *El mago de Viena*, cuando afirma que la conjunción de tradiciones es la que permite al verdadero artista desplegar sus alas. O para decirlo con voz de un maestro al que siempre atendió Ángel Valente, recurriremos al Juan de Mairena -el apócrifo de Antonio Machado- que dejó escrito que «no hay originalidad posible sin un poco de rebeldía contra el pasado». Y ya argumentando con palabras del autor del que es objeto hoy nuestro trabajo, rescatemos unas aquéllas de su ensayo titulado «La formación del escritor como profesional» para entender sus consideraciones acerca de la figura del creador:

No hay innovación radical que no esté elaborada sobre una imitación fecunda. [...] Una tradición no es una serie de repeticiones, sino una cadena creciente de imitaciones fecundas. Todo lo que sea intento de innovación de espaldas a un legado que la tradición nos fuerza a imitar no conduce más que a experimentos a veces ciertamente heroicos, que después de producir a lo más un par de aciertos parciales, entran vertiginosamente en vías de radical esterilidad. (Valente, 2008: 1038)

Según estas afirmaciones, no cuesta entender que estamos ante un autor que levanta su obra desde un gran interés por ahondar en las raíces y por conocer lo esencial mediante el conocimiento del otro. Si nos preguntamos el porqué, aceptaremos como respuesta que éstas permanecerán en pie ante cualquier tendencia pasajera y que todo creador que sepa sustentar su obra desde ellas no entrará en tales «vías de radical esterilidad». La formación de un escritor que se produce desde una laboriosa revisión de las tradiciones poéticas -es el caso de Valente, que se adentró tan notablemente en la española como en otras foráneas- obliga, por tanto, al investigador que lo estudie a enfocar su trabajo con ángulo de amplia perspectiva. Tal enfoque resulta necesario debido a que en Valente se observa una clara coherencia en todos los pasos dados en su carrera de escritor, ya sea en producción ensayística, narrativa y poética, sin pasar por alto el conjunto de sus versiones. Atender

los textos críticos, claramente destacables por una verdadera preocupación acerca del acto de la escritura y el hecho poético, permite al estudioso o lector un buen seguimiento de su producción poética, y leer la poesía que tradujo a lo largo de su trayectoria le dará pie a entender una serie de nociones creativas compartidas con esos otros autores. Lo que nos ofrece una lectura en paralelo de esas tres vertientes del escritor, es descubrir que la línea de trabajo del orensano tiende a reflejar el conocimiento adquirido mediante estudios y ensayos, en su obra poética; asimismo, el contacto directo con otras literaturas desde los autores que traduce le aporta además una nueva visión del fenómeno poético. Estas experiencias de conocimiento, como las podemos llamar, quedan siempre patentes en sus páginas, bien sea de manera implícita o explícita. Probablemente a partir de su tercer poemario, *La memoria y los signos* (1960-1965), esto empieza a verse de manera más explícita, tal y como se lee en el poema «John Conford, 1936» cuando «intertextualiza [en inglés] dos citas de Auden», según las observaciones de Claudio Rodríguez Fer, incluidas en su imprescindible estudio introductorio del libro *Cuaderno de versiones* que recoge la obra poética traducida por Valente. En la citada introducción, el también gallego y especialista valenteano nos revela además que nuestro poeta «traduce y glosa una carta de Maquiavelo a Vettori en la composición “Maquiavelo en Casciano”». <sup>1</sup> Asimismo, en las páginas de Valente toman presencia figuras como Rosalía de Castro, Homero, Lautremont, Catulo, Kafka, o Antonin Artaud. De este último, sabemos que «Valente llegó a apropiarse literalmente de su traducción de un fragmento de *Le Père-Nerfs*», titulando el texto traducido como «Crónica II, 1968», el cual quedó incluido en el libro *El inocente* (1967-1970).

Proclama así primeramente, como decíamos, su necesidad de un profundo contacto con la tradición, que será el ángulo desde el que asuma los cánones, y en segundo lugar su apertura de diálogo directo con escritores que lee, admira y asimila. De modo que recurre a la cita, la paráfrasis, al verso intertextualizado, o incluso en ocasiones al adueñamiento mediante la traducción de un admirado fragmento para luego hacerlo convivir entre otros textos de escritura propia. No inaugura Valente este procedimiento en la historia de la literatura, ya que se encuentra en el origen mismo de ésta. Para no irnos tan lejos, limitaremos el hecho a unos términos más próximos de nuestra geografía. «Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Esos entrecruzamientos adoptan a veces la forma de la imitación y otras las de la traducción» (Paz, 1975: 16). El investigador de la obra de Ángel Valente no puede pasar por alto que la mayoría de su creación poética se produce fuera de España y que su acceso directo a literaturas europeas a través de la estancia en Inglaterra, Suiza y Francia lo sitúan en una posición

---

<sup>1</sup> Para ver otra serie de intertextualidades y fragmentos insertos en parte de la obra poética de Valente, consultar el prólogo del citado *Cuaderno de versiones*.

privilegiada, a tenor de la obra desarrollada en el campo ensayístico y poético. Retomando la idea de T. S. Eliot recogida por Valente en el citado ensayo centrado en la formación del escritor, aclaramos que el conjunto de la literatura europea tiene para él una existencia simultánea si la mirada se hace con sentido histórico, algo que, para el poeta con grandes aspiraciones, implica escribir «no simplemente con su propia generación en la sangre», pues este sentido histórico «es tanto un sentido de lo eterno como de lo temporal, y de lo eterno y de lo temporal juntos, es lo que hace tradicional a un escritor». (Valente, 2008: 1042) Sin esta perspectiva reflexionada por Eliot y asimilada por J. Á. Valente, consideramos que no es posible afirmar que estudiamos a un escritor que solamente recurre a la traducción de aquellos poetas que presentan en sí mismos una palabra poética que le favorece un impulso creador propio. De ahí que el *corpus* presentado en *Cuaderno de versiones* consista en una serie de textos seleccionados según sus gustos y su criterio de escritor. Dispone del ejercicio de las versiones como de un instrumento que garantiza su expresión de creador, la cual idealmente debe buscar la anonimia:

Eso explicaría que yo haya ido a escribir poemas que he traducido como versión de un anónimo, y son versiones, y que yo haya escrito también poemas míos con ese espíritu. Lo que yo he escrito lo siento tan escrito por mí como lo que he traducido de un poeta inglés o un alemán. La traducción tiene una importancia sustancial, y en ella está este aspecto, y luego el de que necesito incorporarme a un poeta, incorporar la sustancia del poeta, meterme dentro de su voz, y hablar con ella. (Pérez-Ugena, 1999: 56)

Si los textos originales presentan un lenguaje que le permite desarrollar y ampliar su escritura, se nos permite afirmar que efectúa las versiones desde una conciencia de escritor. Por este motivo se entiende, por tanto, que efectúe sus versiones con el propósito de aproximarse a éstas como a un hecho poético que desea recuperar desde su reescritura en castellano. Y del mismo modo que al ilustrar un poema con una cita, insertar un fragmento entre sus versos, o incluir directamente una traducción en sus libros se trata siempre de una selección subjetiva, lo que busca al versionar ya unos poemas íntegros será establecer un nexo con el autor y la tradición a la que éste pertenece. De manera que no es exagerado afirmar que elige a los poetas que traduce en la medida en que éstos le permiten reflejar su conocimiento, además de enriquecer su propia visión de la poesía. No nos gustaría atribuir al papel de la traducción un valor idealizado, ni afirmar en ningún momento que dotará de grandes cualidades para la creación propia a aquel escritor que se dedique a esta tarea. Hemos de decir que el trabajo desarrollado por Ángel Valente en este ámbito constituye un caso excepcional, sobre todo, por el hecho de tratarse de un traductor que se permitió elegir los textos que traducía. Los poemas versionados de Eugenio Montale, Cavafis, Paul Celan, o cualquier otro

autor incluido en nuestro estudio, utilizan un lenguaje que permite a su traductor plantear en pie de igualdad su misma palabra poética.

Los nombres que componen el índice del *Cuaderno de versiones* nos servirán, por lo tanto, para conocer algunas de las voces literarias con las que Ángel Valente se sintió más identificado. Por este motivo nuestro método de trabajo ha consistido, por un lado, en presentar un perfil literario de cada autor versionado que nos permitiera así adivinar el interés del traductor en dichas figuras, y por otro, hemos tratado de establecer los rasgos comunes entre los textos versionados y la escritura propia de José Ángel Valente. Los poetas elegidos cubren decididamente las necesidades de un traductor-creador, las cuales esperamos exponer en las siguientes páginas. Si medimos, como Valente, un poema por su capacidad para engendrar, quizá se justifique así la selecta lista de poemas versionados -tan personal como luego determinante en su carrera-. Escoge poemas que depositen un poso en él, una semilla cantable que le permita situarse como mediador de un lenguaje poético para luego dar resultado a un lenguaje universal, elaborando así su escritura desde un “yo lírico” que obvie un “yo personal”. «En la traducción -decía en la mencionada entrevista- hay un reflejo de la imagen generada por el otro, en la que tú terminas encarnándote». Creemos que observar esta visión tan personal del oficio de traductor, nos posibilitará aproximarnos a la expresión de una palabra poética lograda mediante el diálogo con la sustancia creativa de otro.



## OXFORD Y LA POESÍA INGLESA:

### UNA TOMA DE PRINCIPIOS

Después, cuando salí fuera empecé a ver críticamente la situación española, que ya sentía que era irrespirable, pero empecé a verla intelectualmente. (Rodríguez, 1998: 457)

Con estas palabras de José Ángel Valente acerca del periodo de Oxford (1955-1958), enmarcamos el inicio de su mirada hacia España desde el extranjero. Fuese de manera premeditada o no, pero lo cierto es que la estancia en el extranjero sería un componente revelador para la identidad literaria del autor de Ourense. El diálogo con el otro, la apreciación de diversidad en otras culturas, y la aparición de nuevas verdades en relación a las ya conocidas, serían aspectos que acabarían siendo decisivos en su idea de la escritura; tal confrontación de posibilidades, descubierta a partir de su estancia en Inglaterra, resume la perspectiva con la enfocaría el mundo de la literatura, y fecha además su primera residencia fuera de su país natal, un itinerario que continuaría su ciclo por otras ciudades europeas: Ginebra, París y Almería, donde se desarrollaría el resto de su producción literaria.

Ateniéndonos a las fechas de su estancia en Oxford, 1955-1958, pondremos de relieve que se trataba de un escritor cuya carrera literaria estaba recién iniciada. Aun así, su primer poemario, *A modo de esperanza* (1953-1954), era ya un gran libro que anunciaba los principales signos de la poética a la que aspiraba:

La rosa no;  
  
la rosa sólo  
  
para ser entregada.

La rosa que se aísla  
  
en una mano, no;  
  
la rosa

connatural al aire

que es de todos.

La rosa no,

ni la palabra sola.

La rosa que se da

de mano en mano,

que es necesario dar,

la rosa necesaria.

La compartida así,

la convivida,

la que no debe ser

salvada de la muerte,

la que debe morir

para ser nuestra,

para ser cierta.

Plaza,

estancia, casa

del hombre,

palabra natural,

habitada y usada

como el aire del mundo. (Valente, 1998: 37-38)

Se sintetizaba así una avidez de universalidad, sin duda comparable a aquella vivida por otra promoción de poetas que también residieron durante su época de formación en el extranjero: Jorge Guillén, Emilio Prados, Pedro Salinas (Díez, 2007: 9), y un poco más adelante Luis Cernuda.

Ninguno de ellos fue ajeno a las lecturas de las principales figuras de literaturas europeas en su lugar de origen, ni al beneficioso aporte, en mayor o menor medida, que se encontraba en el ejercicio de su traducción: W. B. Yeats, Hölderlin, Eugenio Montale, W. Wordsworth, G. M. Hopkins, Leopardi, fueron escritos en castellano por los citados poetas del grupo del 27, haciendo connatural a su propia palabra poética la de aquellas corrientes literarias que presentaban unos rasgos esenciales de la modernidad europea.

La rosa compartida entre diversas tradiciones, y no la que se aísla, es pues la necesaria. El poema citado reflexiona así sobre la palabra poética más nutrida, aquella que ha de tener puntos de contacto y contagio con la tradición foránea; un planteamiento que refleja la experiencia iniciada por un joven Ángel Valente en Inglaterra, y seguido a lo largo de toda su carrera profesional.

No es arriesgado, por tanto, ver en José Ángel Valente a un poeta que confía en la validez y fecundidad de la palabra poética para tender puentes, ya que así, siendo convivida, se pone en circulación con otras savias y alcanza su forma más universal. Por eso, si bien Valente ya se mostraba como un autor de sólido criterio literario -la primera redacción de su famoso ensayo «Conocimiento y comunicación» es de 1957-, el periodo de Inglaterra y su contacto con la poesía metafísica, desde las versiones de John Donne, y con la poesía lírica-espiritual, desde los poemas de G.M. Hopkins, serán los primeros elementos formadores desde un panorama literario extranjero para un autor en formación.

### Los primeros pasos en Oxford

El poeta gallego, José Ángel Valente, ingresó «en la Universidad de Oxford como *lecturer*» (Rodríguez, 1998: 463), entrando así a formar parte de su Departamento de Español. Allí, en colaboración con Gordon Chapman, quien era *fellow* (equivalente de profesor titular) de Queen's College, nos deja constancia, «aunque sólo por confesión del propio Valente» (Valente, 2001: 10), de la primera versión realizada del idioma inglés. Fue un poema del autor galés Dylan Thomas, titulado «Y no tendrá dominio la muerte». El círculo de versiones en este idioma se ampliaría con cuatro autores más. Ordenados cronológicamente serían John Donne (1573-1621), John Keats (1795-1821), Gerald Manley Hopkins (1844-1889), el citado Dylan Thomas (1914-1943), y el estadounidense Robert Duncan (1919-1988).

Allí [en Oxford] empecé a trabajar sobre la presencia de libros españoles en la Inglaterra de los siglos dieciséis y diecisiete. [...] Creo que la relación entre la poesía española del siglo diecisiete y la poesía inglesa de la escuela de John Donne viene de la lectura de las mismas fuentes, porque Inglaterra con Cromwell quedó cerrada a la literatura de espiritualidad [...] (Rodríguez, 1998: 463)

Siguiendo, pues, estas declaraciones del propio poeta, y atendiendo a los posteriores ensayos acerca de las corrientes literarias de los autores del XVII y XIX<sup>2</sup>, se revela, por su parte, un estudio más riguroso de las figuras de John Donne, John Keats y G. M. Hopkins, en comparación al de las figuras de Dylan Thomas y Robert Duncan.

Esto último quizá merezca una breve puntualización relacionada con el enfoque de este apartado. Como sabemos, cuando Valente acomete el ejercicio de las versiones no lo hace tan sólo atraído por una voz literaria, la motivación parte también de un interés por la tradición o corriente de ese autor. Dentro del *corpus* de autores versionados que presentamos en nuestro proyecto de investigación, esto se hace más evidente en las versiones del idioma inglés, ya que tres de sus componentes ofrecen la posibilidad de agruparse bajo el nombre de una corriente: John Donne en la poesía metafísica, John Keats en el romanticismo inglés, y G. M. Hopkins en lo que podemos llamar poesía lírica espiritual. Esta posibilidad de enmarcar bajo algún ismo a los autores versionados y estudiados en nuestro *corpus* no es aplicable al resto de poetas de otros idiomas, como se evidenciará en el apartado correspondiente de cada autor.

Así que por limitaciones de espacio, y para ceñirnos a dos corrientes que presentan más rasgos comunes entre sí, en este apartado de la versiones inglesas nos centraremos en John Donne y G. M. Hopkins en relación a la obra de Ángel Valente. Prescindiremos en nuestro actual estudio del análisis de las versiones de John Keats, Robert Duncan y Dylan Thomas, dejándolo pendiente para el índice de un futuro proyecto de tesis.

Aun así, añadamos sólo a modo de aclaración que la serie de versiones del idioma inglés recoge voces poéticas de primera línea de sus respectivos siglos, y acaso, en la selección se pueda ver un ensayo de la evolución de la poesía en inglés que más interesaba a Valente, y que sería más decisiva para su idea de la modernidad europea.

---

<sup>2</sup> Véase el artículo «Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas», y las numerosas entradas de John Keats en los textos críticos reunidos en Valente (2008) de nuestra bibliografía.

## El encuentro con la poesía metafísica y lírica de Inglaterra.

Nuestro propósito es tratar las traducciones de John Donne y G. M. Hopkins realizadas por Ángel Valente, no sólo como el descubrimiento de dos poetas excepcionales, sino como su encuentro con una tradición literaria de donde tomaría una serie de valores esenciales para consolidar su pensamiento poético; serían, por un lado, la asimilación de lo que podemos llamar «poesía meditativa», y por otro, la posibilidad que ésta ofrece para expresar la palabra poética desde un «yo lírico» más objetivo.

Estos dos rasgos constituirían lo que llamamos aquí la toma de principios, la cual se da en la poesía metafísica inglesa, por parte de John Donne, y en la poesía lírica espiritual, por parte de G. M. Hopkins; su aproximación a esta zona poética se fundamenta en el deseo expreso del autor de iniciar una tesis sobre las relaciones literarias hispano-inglesas de esa época.

Será interesante, primero, saber por qué vías llegó al ámbito de la poesía inglesa. El dato nos lo indica en su ensayo «Luis Cernuda y la poesía de la meditación».<sup>3</sup> En sus páginas pone de relieve los puntos principales que permitieron a Miguel de Unamuno formular su célebre credo poético «pensar el sentimiento y sentir el pensamiento», apoyándose, el autor de *Rimas de dentro*, en sus profundas lecturas de Wordsworth, Coleridge y Browning. «La línea que Unamuno se propuso fue simplemente la de abrir para el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético», (Valente, 2008: 133) aclararía Valente al respecto. Sin precisar ahora en aportaciones que pudieran diferenciar la literatura de uno y otro, lo cierto es que el esfuerzo de Unamuno por traer al ámbito de la poesía española elementos renovadores desde otras tradiciones, es reconocido por Luis Cernuda en los siguientes términos en 1957, cuando escribe que quizá Unamuno sea «el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo». (Valente, 2008: 137)

Pues bien, aunque a Unamuno le faltara el contacto con la poesía metafísica, su estudio de los poetas románticos de la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX, le llevó a teorizar sobre nuevas formas de composición para la poesía, partiendo de lo que bien calificó «poesía meditativa», anticipando el término que Luis Cernuda y Ángel Valente también querrían incorporar a sus respectivas poéticas. No es extraño, por tanto, que mediante el acercamiento de Cernuda a Unamuno, Valente observara ya la evolución del poeta sevillano desde el ángulo de su experiencia de Inglaterra, y fuera consciente de que ésta se revelara esencial para su etapa de madurez. Así lo justifica cuando escribe, «los libros *Las nubes* (1937-1940), y *Como quien espera el alba* (1941-

---

3 Valente (2008), pp. 132-145.

1944), son contemporáneas de una nueva experiencia humana y literaria: el establecimiento o destierro de Cernuda en Inglaterra, a raíz de la guerra civil española, y el conocimiento detenido de la poesía inglesa». (Valente, 1998: 134)

### John Donne y G. M- Hopkins

La toma de principios, en un sentido más concreto y refiriéndonos al inicio de nuestro apartado, podría decirse que se da primeramente con el poeta jesuita John Donne (1573-1631). Este autor, al decir del especialista en la obra de Valente, Claudio Rodríguez Fer, se revela «capital en su evolución lírica». (Valente, 2002: 14)

Aunque 1982 sea el año en que apareció uno de los dos poemas versionados de este poeta, la aproximación a la poesía metafísica inglesa es muy anterior, y se sitúa en el periodo de nuestro estudio. El dato más ilustrador al respecto nos lo aporta nuevamente Rodríguez Fer, cuando afirma que el descubrimiento de la poesía inglesa del siglo XVII fue, además de capital en la evolución lírica de Valente, «motivo de investigación académica, puesto que durante su estancia en Oxford proyectó e inició una tesis sobre la influencia de la literatura española en la literatura inglesa precisamente del siglo XVII». (Valente, 2002:14) El resultado de esa motivación se materializaría, por un lado, en las traducciones presentadas en *Cuaderno de versiones*, y por otro, en el estudio «Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII», integrado en su célebre libro de ensayos *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro* (1991).

Las versiones del poeta John Donne se titulan «Nocturno sobre la festividad de Santa Lucía, en el día más breve del año», y «El testamento». Nuestras observaciones se centrarán en el primer poema citado. Postponemos para un futuro estudio el análisis de la segunda composición.

Veamos primero cuál era la perspectiva desde la que Ángel Valente se posicionó para abordar la poesía en la que se enmarcaba la escuela de John Donne, y así esclarecer en adelante las afinidades entre el lenguaje poético del poema versionado y algunos rasgos definitorios de la poesía del autor de *Poemas a Lázaro*.

Recurramos a unas palabras de Octavio Paz sobre el autor inglés:

Fue siempre el mismo hombre. Mejor dicho: la misma dualidad: ser de pasión y de reflexión. Vive y se mira vivir. (Paz, 1971: 25)

De esta manera perfila sucintamente la controvertida figura del poeta jesuita de Inglaterra; escritas en su ensayo *Traducción: literatura y literalidad*, las palabras del nobel mexicano sintetizan

un argumento esencial: «pasión y reflexión», y evocan así lo que Miguel de Unamuno formulaba con su «pensar el sentimiento, sentir el pensamiento», algo que, como ya señalábamos antes, Ángel Valente celebraba del reputado rector de la Universidad de Salamanca, mediante su esfuerzo por «abrir en el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético». (Valente, 2008: 133) Esto, que derivaría en la «poesía meditativa», también vista y desarrollada por la figura de Luis Cernuda, tiene sus precedentes en esa corriente ejemplificada por John Donne, George Herbert, Richard Crashaw, Andrew Marvell y Henry Vaughan, que recibiría el nombre de escuela de poesía metafísica.

Apenas investiguemos en la obra traducida por Luis Cernuda, averiguaremos que «El más antiguo de los traducidos es el poeta del siglo XVII Andrew Marvell, nacido en 1621 en [...] Yorkshire [...], destacado en vida como escritor satírico y parlamentario [...], habitualmente considerado como uno de los poetas metafísicos junto a John Donne y George Herbert, entre otros, a los que Cernuda ya propone, en un artículo de 1941, “Tres poetas clásicos”, ponerlos en relación con los poetas místicos españoles y con Góngora». (Díez, 1997: 40) La misma asociación también sería referida por Dámaso Alonso<sup>4</sup> para emparentar las poesías de G. M. Hopkins y los citados poetas españoles. En 1955, tras la traducción del poema de Marvell, «La definición de amor», Cernuda añadiría unas esclarecedoras palabras sobre la poesía metafísica:

[...] es un poema amoroso, claro, pero no se busquen en él referencias externas: es la situación, no los sentimientos, lo que importa. Dicha situación la expresa Marvell por sensaciones directas, sin mencionar circunstancias algunas [...], su pasión trascendental la presenta el poeta, subrayando la antítesis, de modo sensual, por medio de imágenes y del ritmo. (Díez, 1997: 41)

Tales procedimientos observados por el traductor sevillano, nos remiten a las obsesiones de objetividad que perseguirían él mismo, junto a Valente, entre otros, para plasmar la emoción desligada de un yo personal, y favorecer la intensidad del yo poético. Recordemos que Ángel Valente, en sus estudios sobre poesía inglesa del XVII, también se guió por la lectura del libro del doctor Louis L. Martz, de la Universidad de Yale, titulado *The Poetry of Meditation*, sobre el cual afirmaba lo siguiente:

La tesis del profesor Martz, que me parece tan reveladora con respecto a la poesía de la metafísica inglesa como en función de la poesía española de la misma época, es en sustancia la siguiente: las cualidades desarrolladas por el “arte de la meditación” extendida y popularizada por la Contrarreforma, son esencialmente las mismas que la crítica del siglo XX ha admirado en Herbert o en Marvell. Para el citado autor, la poesía metafísica del siglo XVII es el resultado del influjo del arte continental de la meditación en las tradiciones poéticas inglesas. (Valente, 2008: 138)

---

<sup>4</sup> Alonso (1975), «con una técnica de la mayor complicación: piénsese en un poeta en el que se sumaran sin repugnancia Góngora y San Juan de la Cruz», p. 492.

Habla concretamente de los «ejercicios ignacianos o prácticas de meditación», los cuales, según el análisis de Martz, se ajustaban a los esquemas poéticos de Donne o el mismo G. M. Hopkins. Cabe entender que dichos poetas, como miembros de la compañía jesuita, estaban instruidos en ellos. Evidentemente podemos enlazar esto con lo que señalaba Cernuda al poner en relación a san Juan de la Cruz y Góngora con la escuela metafísica del XVII. Desde este posible espacio de confluencias entre dos ámbitos literarios de distintas geografías, se encaminaba Ángel Valente hacia el encuentro con una tradición que parecía compartir rasgos con otra que ya conocía notablemente.

No es nuestro objetivo precisar el alcance que la literatura española tuvo en la poesía metafísica de la Inglaterra del siglo XVII, pero será de gran utilidad mencionar qué lecturas concretas, según lo investigado por Ángel Valente, realizaron los principales poetas ingleses de esta escuela. Al parecer, no resulta tan demostrable la presencia de Góngora en Marvell, por lo que el poeta de Ourense propone buscar el vínculo desde otro sector de la escritura. Expongamos nuestra idea en virtud de su artículo: «Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII».

Al inicio de la «Nota», su autor resalta la cuestión «acerca de los poetas españoles que Donne podía haber leído». (Valente, 2008: 349) Según parece, a pesar de la lista mencionada por el historiador hispanista Fitz Maurice-Kelly, en la que entraba desde el *Romancero* hasta Garcilaso, pasando por Lope y Góngora, «sometida después la cuestión a minucioso escrutinio, resulta que los contactos directos de Donne con los poetas españoles son escasísimos, al menos los susceptibles de comprobación». (Valente, 2008: 349) Por lo tanto, ante la inexplicada abundancia de notas comunes entre la poesía española e inglesa del XVII, el *lecturer* gallego busca el vínculo de «influencias directas» hacia Donne concretamente en la literatura religiosa española de esa época: tratados ascéticos, de devoción, de práctica de la oración, meditación y sermonarios.

Partamos del hecho de que «Inglaterra importó literatura española de devoción porque la necesitaba, es decir, para cubrir una demanda interior que no podía atender con la adelgazada producción nacional de ese momento». (Valente, 2008: 351) Para argumentar el inicio de la amplia difusión de este tipo de literatura en aquella época de Inglaterra, se menciona en primer lugar a fray Luis de Granada.

En 1582 [...], se imprime en París el tratado *Of Prayer and Meditation*. [...] Pues bien, en 1592 el tratado *De la oración y la meditación* se imprimía ya en Inglaterra [...] del que se realizaron numerosas ediciones hasta 1634. Con fray Luis de Granada no hace más que empezar una lista de autores devotos españoles que alcanzarían una notable popularidad en el ámbito literario y religioso de Inglaterra. El jesuita Eusebio Nieremberg -al decir de Valente- fue una de las lecturas predilectas



de otro relevante poeta de la escuela metafísica, Henry Vaughan, «quien en sus *Flores solitudinis* (1654) tradujo del latín “Two excellent Discourses of Temperance, and Patience and of Life and Death. By I. E. Nerembergus». (Valente, 2008: 355)

Hay también un dato que corrobora esta fase de plenitud de influencias, uniendo además a dos grandes figuras en sus respectivos países.

«Nadie ignora -continúa Valente- hasta qué punto los escritos de santa Teresa, precisamente, fueron importantes para uno de los hombres más íntimamente vinculados al clima espiritual de Little Gidding: Richard Crashaw». (Valente, 2008: 356)

Para terminar dentro del espacio de Little Gidding, donde Nicholas Ferrar estableció una comunidad religiosa anglicana en 1626, añadiremos que este mismo clérigo «había traducido las *Ciento diez consideraciones* de Juan de Valdés (precedidas de una epístola introductoria de quien acaso sea, con John Donne, el mejor de los poetas de la escuela metafísica, George Herbert)». (Valente, 2008: 357)

Es un hecho, por tanto, que los protagonistas de la escuela metafísica inglesa tan admirados por Unamuno, Cernuda y Valente, absorbieron una notable sustancia de los sermonarios y todo tipo de textos de la literatura española de devoción.

La zona de contacto, pues, se familiariza para Valente, gran conocedor de los principios teológicos de la mística española, a través de Juan de la Cruz, y Miguel de Molinos, cuyas obras conoció en profundidad, como lo testimonian sus ediciones de estos mismos autores<sup>5</sup> y serían complemento fundamental para su formación. De modo que, conectadas las bases, abordar las versiones de John Donne y G. M. Hopkins, requería una sensibilidad para la que ya estaba especializado; una incorporación, como dice su discípulo Rodríguez Fer, que «no supondría más que el reencuentro con una tradición autóctona». (Valente, 2002: 14)

Esta predisposición a la confluencias, anunciada en «La rosa necesaria», ese manifiesto poético que situábamos casi al inicio de este apartado, coincide con la importación, difusión y correspondiente intercambio de literaturas que en efecto se dio entre ambos países durante el siglo XVII; la popularización de prácticas de meditación entre un ámbito religioso fecundaría, además, en significativas obras de creación. «La rosa sólo para ser entregada» será así la que fecunde en otras obras. «La rosa que se aísla en una mano» no semilla, en definitiva, en nada, mientras que «la rosa connatural al aire que es de todos», ha propiciado a la literatura un circuito de vasos comunicantes de y fertilizado las vías de creación para grandes autores.

---

<sup>5</sup> *Hermenéutica y mística: san Juan de la Cruz*, Valente, J. Á., y Garrido, J. L., 1995(Tecnos); José Ángel Valente. Ensayo sobre Miguel de Molinos. *Guía espiritual* seguida de *La defensa de la contemplación*, 1974 (Barral).

Si consideramos a Miguel de Unamuno, Luis Cernuda y José Ángel Valente como portadores de esa rosa habitada por todos, se nos permite trazar un correlato integrado de elementos de tradiciones foráneas que abarca un siglo entero de poesía española, protagonizado por tres figuras cuya mirada hacia lo extranjero fue una circunstancia esencial para su programa.

Extenderse en los conceptos de poesía metafísica y literatura devota sería demasiado difícil por diferentes razones, y además no querríamos abundar en datos que exceden nuestro propio trabajo. Una vez señalada la estrecha relación entre ambas líneas, veamos las afinidades entre los poemas de John Donne y algunos asuntos centrales de la obra de su traductor.

Transcribiremos las dos primeras estrofas y la última de la versión valenteana del poema «Nocturno de la Festividad de Santa Lucía, en el día más breve del año»:

Ésta es la medianoche del año y la del día,  
Santa Lucía, día que apenas siete horas se descubre,  
se extingue el sol y ahora sus redomas  
envían luces débiles, mas no incesantes rayos;  
ya la savia del mundo fue absorbida:  
el bálsamo universal hidrópica la tierra ha bebido hasta el término,  
donde, como a los pies del lecho, la vida está encogida,  
difunta y enterrada; mas todas esas cosas parecen sonreír  
comparadas conmigo, pues yo soy su epitafio

Estudiadme por tanto los que seréis amantes  
en el próximo mundo, la primavera próxima,  
porque yo soy todas las cosas muertas  
y en mí amor urdió una nueva alquimia.

[...]

Mas nada de eso soy ni volverá mi cuerpo a levantarse.

Amantes, para quienes el sol menor ahora

gira hacia Capricornio

en busca del deseo con que habrá que encenderos,

gozad de todo vuestro estío; ella disfruta de su larga noche

dejadme ir hacia ella y dejadme que llame

su vigilia y su víspera a esta hora

que es del día y del año medianoche profunda. (Valente, 2002: 43-45)

Observamos una composición poética donde se contraponen conceptos de religión y astronomía («la del día, Santa Lucía-el sol menor ahora gira hacia Capricornio»), así como términos de sentimiento con otros del campo de la ciencia («amor-alquimia»).

La poesía metafísica inglesa del XVII integraba conceptos de filosofía, religión, o ciencia para expresar la realidad de un mundo colmado de contrarios: bien-mal, amor divino-amor carnal, religión-naturaleza. Para ello no prescindieron de términos científicos o filosóficos, ni de aquello que era conocimiento, tanto de la Antigüedad como de su presente. Si hacemos una breve aproximación histórica hacia el nacimiento de esta escuela, sabremos que la primera reacción explícita sobre sus publicaciones data de 1668, y vino de parte del poeta y dramaturgo inglés John Dryden, quien dejó escrito en su *Essay of Dramatic Poesy* acerca de los poemas metafísicos: «la catálisis o clevelandismo<sup>6</sup>, arrebató y sometió una palabra para darle otro significado», (Williamson, 1971: 4) El uso de la palabra *catálisis* en su sentencia apuntaba con sarcasmo el empleo de términos científicos tan del gusto de los metafísicos. En mismo libro, unas líneas más adelante el crítico inglés consideraba que un poeta no debía ser «demasiado audaz en sus metáforas ni en las palabras que éste acuña». Lo dicho por Dryden se enlaza con una aclaradora idea escrita por Cernuda acerca de la citada traducción que él mismo hiciera del poema «Definición de amor», del también poeta metafísico Andrew Marvell. «El poema encierra varias paradojas, siendo la primera el título mismo; porque el amor, pasión indisciplinada, va a ser definido». (Díez, 1997: 41) Tales términos como «definición, alquimia» suenan y sonaban extremadamente técnicos para una composición poética; pero lo cierto es que aportaban, de todas todas, puro conocimiento e idea al poema, y hacían

---

<sup>6</sup>Referido al poeta británico John Cleveland (1613- 1658), cuya virtud como poeta siempre estuvo en entredicho.

convivir (para algunos, forzosamente) vocablos de astronomía junto a otros de corte sentimental, y llegaban, en definitiva, a crear un terreno lingüístico cultivado de pasión y conocimiento.

Sin comprender ese entramado de discursos desde el que la poesía metafísica solía erigir sus composiciones, no sería comprensible, por tanto, la lección que ha servido a Valente para ir desarrollando su propio procedimiento que le permitiera insertar pensamiento y pasión en su expresión poética. Sería interesante hablar en detalle de la vida y trabajos de John Donne, pero ciñéndonos a una estricta condición de espacio, aprovechemos la gran utilidad de estos concisos detalles de la mano de Octavio Paz:

«El tema constante de sus meditaciones fueron su vida y su muerte; se ve con lucidez como si fuera otro; y se ve con pasión como si ese otro fuera él mismo. [...] La dualidad no se resuelve nunca en afirmación única: Donne no es un poeta sensual ni un autor místico. [...] Condenado a la contradicción y a la búsqueda de la unidad, Donne encuentra un equilibrio: el concepto, la metáfora, el estilo». (Paz, 1971: 25)

Cabría añadir, sólo a modo de aclaración, que la afirmación de verse con lucidez como si fuera otro lleva implícita la idea de objetividad, que será entre otros ese rasgo buscado para su poesía por Valente. Nos parece que las palabras de Octavio Paz siguen siendo válidas para imaginar que estas fueron las cualidades que Valente intuía al trabajar en las traducciones inglesas, a medida que profundizaba en el conocimiento de su tradición.

Veamos ahora cómo estos parámetros se reflejan en las estrofas citadas de «Nocturno» de Donne. La fecha de Santa Lucía, 13 de diciembre, y el solsticio de verano («el sol menor gira ahora hacia Capricornio»), muestran que las cuestiones del calendario onomástico cristiano se combinan con astronomía. Esta variada exposición de aprendizaje era muy dada en el grupo de la escuela metafísica. Dryden, el crítico contemporáneo de Donne, acusó su estilo por «expresarse de manera forzada y poco natural, ese el nuevo modo de su discurso», y también consideró que «nada más surtido de variedad y aprendizaje que los [poemas] del señor Cowley», otro reputado autor de la época.

El uso de conceptos de ciencia como metáforas para expresar el sentimiento o deseo carnal crea, según Octavio Paz, violentos contrastes; en el «Nocturno» incluso se emplaza ya el inicio de la vuelta del sol a la tierra en el comienzo del poema, «Ésta es la medianoche del año y la del día», para cerrar el ciclo con la última estrofa, «Amantes, para quienes el sol menor ahora/gira hacia Capricornio/en busca del deseo con que habrá que encenderos./gozad de todo vuestro estío». (el subrayado es mío)

Al margen de estas filigranas compositivas, muy dadas entre los metafísicos, lo cierto es que en poesía podían presentar elementos contrarios como día-noche, luz-oscuridad, naturaleza-divinidad mediante la confrontación de planos tan dispares como mitología y ciencia, o religión y alquimia. El paso dado por estos poetas del XVII permitió que en la expresión poética se diera una nueva manera de hablar en el verso acerca de las pasiones humanas, las contradicciones, el deseo, lo sensual, o la muerte. Esto nos encamina hacia la llamada «poesía meditativa» que estaría presente en la línea de trabajo seguida por Ángel Valente en muchos de sus poemas.

Retomemos la composición de «Nocturno» para asociar otros aspectos con la temática de la poesía del poeta-traductor que nos ocupa. Se habla de luz y oscuridad, dos conceptos con frecuencia representados en varios poemas de Valente, con la que se permite sugerirnos la necesidad de bajar a las profundidades en busca de la verdad; Donne también escribe «la savia del mundo», «el bálsamo universal», bebido para trascender del cuerpo al espíritu; son ecos que resuenan en algunas composiciones de Valente, y desde ellas podemos encontrar señales de una poética asociable entre los dos autores.

Ejemplifiquemos ese diálogo de poéticas con un poema del poeta de Ourense, recogido en su libro *Al dios del lugar* (1989). La aparición de la versión de «Nocturno» en la revista *Número* es de 1982, y no está tan alejada de la del citado libro, cuyos poemas evocan ya a un Valente bien ejercitado en lecturas de tradición religiosa, movido acaso con un ánimo que le permita un terreno más propio para acomodar su pensamiento poético. El libro va encabezado con una cita del canto segundo de Ezra Pound, «*He has a god on him, though I don't know which god*».

El vino tenía el vago color de la ceniza.

Se bebía con un poso de sombra  
oscura, sombra, cuerpo,  
mojado en las arenas.

Llegaste aquí,  
viniste hasta esta noche.

El insidioso fondo de la copa

esconde a un dios incógnito.

Me diste

a beber sangre

en esta noche.

Fondo

del dios bebido hasta las heces». (Valente, 2001: 189)

Sin la intención de buscar correspondencias directas entre ambas composiciones, se observa un violento contraste en el último verso, también una pasión, y una mezcla de misticismo y deseo carnal a lo largo del poema; rito por la sangre bebida, bálsamo trascendental desde la que pasar del terreno corporal al espiritual; una combinación de elementos que evocan un lenguaje poético tan desconcertante y profundo por motivos semejantes a la composición del «Nocturno» de Donne.

De ahí que, del mismo modo que en los versos de los metafísicos interceden conocimientos de filosofía, ciencia, y descubrimientos geográficos de su época -un conjunto sustancioso de sus fuentes de estudio, en definitiva-, también va intercediendo este tipo de elementos en la poesía desarrollada por Valente desde su contacto con ellos. Y a medida que avanza en su producción literaria, el procedimiento se va puliendo para lograr un tono poético cada vez más único y personal.

Nos parece necesario insistir en que el paso dado en la poesía metafísica del XVII, se presenta en consonancia con el esfuerzo renovador del verso en castellano que venían mostrando Unamuno, Cernuda y Valente. La nueva luminosidad que aportaban los ingleses a sus poemas mediante este contraste de elementos, será el pensamiento poético que reivindicaban para el medio de la poesía española del siglo XX.

No es que en España no se apreciara lo hecho por Quevedo y Góngora, «ejemplos máximos de este curioso y revelador dualismo», (Paz, 1971: 28) como también señala Paz, pero en sus lenguajes poéticos no se fundían lo popular y lo culto, sino que fluían paralelos en sus obras. «En cambio -explica el mexicano-, entre los “metafísicos ingleses es frecuente el choque entre el lenguaje literario y coloquial, lo abstracto y lo concreto, lo nuevo y lo antiguo.»

Pues bien, acercándonos al final de este apartado, si los poemas de Donne se caracterizan por estar «hechos de contrastes violentos y de conjunciones bruscas, no en el interior del lenguaje literario, sino enfrentando el mundo de la ciencia al de la mitología, la teología a la pasión amorosa,

las observaciones psicológicas a la erudición», (Paz, 1971: 28) puede ser ilustrador de esa lección asumida por Valente desde la escuela metafísica, hablar de su libro *Treinta y siete fragmentos* (1971).

Empecemos por una composición donde se emplean términos de geometría para hablar de la posición en la que se encuentra el poeta en el momento de creación:

El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro. El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado. «Fragmento XXXVI (El blanco). (Valente, 1998: 398)

Esta otra refleja un lenguaje prosaico y tono de desenfado, pero no descuida la búsqueda de profundidad.

A usted le doy una flor,  
si me permite,  
un gato y un micrófono,  
un destornillador totalmente en desuso,  
una ventana alegre.  
Agítelos.  
Haga un poema o cualquier otra cosa.  
Léasela al vecino.  
Arrójela feliz al sumidero.  
Y buenos días,  
no vuelva nunca más, salude  
a cuantos aún recuerden  
que nos vamos pudriendo de impotencia. (Valente, 1998: 393)

En la siguiente se observa un salto de estilo; unas líneas que nos devuelven al poeta que pone gustoso el acento en ese terreno del tema barroco: sueño, muerte, o la vida es el sueño del dios, planteamientos acordes a la época literaria del XVII:

Quien pudiera soñar en ti sin morir,  
quien pudiera morir sin verte nunca,

quien pudiera no verte sin mirar  
más allá de tu sombra,  
quien pudiera en tu sombra renunciar  
a lo nunca visible para siempre. (Valente, 1998: 396)

Por último, una estrofa donde se revela aprendizaje, antítesis y paradoja, tan propios de un lenguaje de contrastes que recuerda al empleado en ocasiones por los metafísicos:

Las obras completas del ilustre vate  
transpiran desde el lomo en sucedáneo  
de piel más honorable hedor de gloria. (Valente, 1998: 394)

Este último texto se titula «Fragmento XXVIII (Autor contemporáneo)».

Un poemario, como se evidencia, en el que Valente se permite incluir composiciones con cierto tono de desenfado junto a otras de marcada elegancia o solemnidad; se ilustran teorías del pensamiento literario, y un contraste de registros (licencia poética, podría llamarse tal vez), siempre en pos de trazar un mundo de contrariedades, que nos parece responder a lo que podría ser una destreza desarrollada desde las premisas metafísicas.

Obviamente se perciben grandes diferencias de redacción entre los estilos del autor inglés y del español; la obra de Valente se caracterizará por tender progresivamente hacia lo conciso, y plasma con verso breve y cortante los conceptos que Donne plantea casi argumentando. No obstante, el punto de llegada, como hemos pretendido ilustrar, en muchos casos es semejante.

Partiendo de la máxima de combinar idea y pasión en la composición poemática, y recurriendo a los procedimientos técnicos practicados por John Donne y los poetas de su grupo, José Ángel Valente asumía así unos principios poéticos que le servirían como recursos creativos para definir, en buena medida, los planteamientos de su escritura.

Gerald Manley Hopknis



Parece unánime la opinión de José Antonio Muñoz Rojas y Dámaso Alonso sobre la insalvable dificultad para reflejar el virtuosismo técnico de la poesía de G. M. Hopkins en las traducciones. «Inútil cualquier esfuerzo para conservar en éstas el sistema rítmico ideado por el poeta y aplicado a su verso, así como el ininterrumpido y complicado juego de aliteraciones», (Alonso, 1975: 492) anotaba el ilustre filólogo sobre el esfuerzo que le supuso traducir a G. M. Hopkins. Un comentario en consonancia a la idea expuesta por Muñoz Rojas sobre la imposibilidad teórica de traducir la poesía del jesuita: «Si siempre traducir es un arte lleno de riesgos y vacío de premio, en ninguno como en éste tan ostensible la máxima dificultad y la ganancia mínima». (Gallego, 1996: 274)

Ante el desafío, por tanto, que supone el virtuosismo técnico del poeta jesuita inglés, el esfuerzo del traductor se resolverá en rescatar otro elemento sustancial de su poesía: «su enorme fuerza espiritual», si usamos las palabras de Dámaso Alonso, y el «contenido conceptual» (Gallego, 1996: 278) si atendemos al aspecto en que más se centró Muñoz Rojas.

José Ángel Valente, un traductor-poeta siempre preocupado en traducir aquello que le permita intensificar su expresividad, atiende naturalmente también a ese «contenido conceptual» y «fuerza espiritual» que a la riqueza de los aspectos externos apreciables en el original de Hopkins. En el estudio que Gallego Roca dedica a toda una etapa de la poesía importada en España (1909-1936), se refiere en estos términos acerca de una carta enviada por Hopkins a Robert Bridges en la que se plantean ideas fundamentales de la poética del jesuita inglés. «La conclusión a la que llega Hopkins ante las dudas a las que se expone con su singularidad se resuelven cuando expresa su deseo de ser leído con los oídos», (Gallego, 1997: 275), dejando poco margen a los futuros traductores tal como se desprende de sus declaraciones.

En el citado estudio, el traductólogo relaciona la poesía de Hopkins con otros dos poetas ingleses del XIX, afirmando que «se puede[n] agrupar con el nombre de “poetas ingleses católicos”» (Gallego, 1997: 278). Nosotros, al hilo de las explicaciones de Dámaso Alonso sobre el ámbito de la poesía inglesa contemporánea del jesuita, lo clasificaremos con el nombre de poesía lírico-espiritual. En su prólogo a la antología de *Poetas ingleses modernos*, el poeta del ‘27 aclara una diferencia fundamental entre la poesía lírica de España y de Inglaterra:

Son modos distintos de la llamada “poesía lírica”, que en verdad abarca tantas cosas diferentes. Los poetas españoles, por lo general, escarbarán más y más directamente en su propio “yo”, que es el principal paisaje mostrado; los ingleses suelen tener un lirismo, si se puede decir así, más objetivo; su poesía es, pues, una imagen del mundo exterior (del físico o, como ocurre en un importante grupo de este libro, del mundo de las ideas) matizada líricamente, es decir, por el “yo” que canta. (Alonso, 1975: 491)

Estas lúcidas ideas de quien tradujera el *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, matizan un aspecto muy perseguido por Valente en su poética: dotar de la mayor objetividad posible las composiciones. En el ámbito que nos ocupa, nos parece relevante resaltar que muchas veces, desde el conocimiento de otras obras a partir de las traducciones, se establecen las fronteras del sentido de lo nuevo y lo moderno en las corrientes literarias, ya que si se trata de un traductor dotado, como lector privilegiado que es, encontrará en el traslado de idiomas un espacio para la reflexión en la crítica literaria.

Entre los poemas de Hopkins traducidos por Valente se aprecian con clara evidencia temas tratados por el orensano desde los inicios y a lo largo de su producción literaria: la búsqueda de lo espiritual, el éxtasis y la suspensión del alma, temas presentados por Hopkins rayanos con el acto místico, y que Valente siempre ha equiparado al acto poético.

Ahora bien, cuando dicen que yo soy un poeta de tendencias místicas, yo digo que soy un poeta de tendencias poéticas, y es que la distinción entre poesía y mística es tan absurda como la de cuerpo y alma. (Pérez-Ugena, 1999: 55)

De ahí que Valente sea presentado en nuestro trabajo como un traductor que es a su vez un autor ya cercano a los poetas que traduce, y que se aproxime a éstos en la medida que sus lenguajes le permitan fluir su propio conocimiento y fortalecer su poética. Veamos algunos de los rasgos de las versiones de Hopkins presentadas por Valente que podían sugerirle algún interés para su obra.

Cuatro de las versiones que hoy se encuentran en el *Cuaderno de versiones* fueron realizadas durante la década de los cincuenta y «editadas en la revista *Papeles de Son Armadans* en 1959 y recopiladas en *Antología de poetas ingleses modernos*, introducida por Dámaso Alonso, en 1963». (Valente, 2002: 12) La última aparecería en 1982, en la revista *Número*, como nos informa Rodríguez Fer.

Haciendo una lectura paralela de las versiones y de los poemas ya publicados en *A modo de esperanza* (1953-1954), junto a aquellos a punto de publicarse en *Poemas a Lázaro* (1955-1960), se nos permite reconocer una semejanza temática entre ambos autores. El título de Hopkins, «Felix Randal», versionado por Valente, desarrolla el tema de la piedad y la misericordia en unos términos que no llevan a engaño.

Contemplar a un enfermo lo hace objeto de amor y también a  
nosotros. Mi lengua te ha enseñado palabras de consuelo y el toque de mi  
mano ha calmado tus lágrimas,

lágrimas que han tocado mi corazón, hijo Felix, pobre Felix  
randal. (Valente, 2002: 69)

En este punto nos parece especialmente significativo mencionar a María Zambrano desde su obra *El hombre y lo divino*, libro sin el que, probablemente, Ángel Valente no hubiera logrado distinguir con tanta lucidez muchos de los valores religiosos que le han sido tan válidos en su poesía. En el punto de este libro referido al concepto de piedad, la maestra de Valente escribe:

La piedad es actuante, busca siempre ser eficaz. Es conocimiento que lleva a la acción, que arrastra a la acción, si es que la acción no la precede. [...] El rito tiene función de conocimiento. Conocimiento nacido de la piedad que es saber tratar con “lo otro”, y entre “los otros” está lo que paraliza a los hombres en el espanto. (Zambrano, 2007: 205-210)

Lo expuesto quizá esclarezca el ángulo adoptado por Valente para la escritura de muchos de los poemas de sus dos primeros libros, escritos entre la década de los 50 y 60. Títulos como «Misericordia», del primer poemario, nos permiten asociarlo a composiciones como la versión de «Felix Randal» de Hopkins. O acaso un texto como «Soliloquio del creador», de su segundo poemario, pueda recordarnos la de «Grandeza de Dios», recogida en *Cuaderno de versiones*, escrita en inglés por Hopkins.

No es extraño, en realidad, que un autor dedicado a lo largo de los 70 y 90, en buena parte de su obra ensayística, a estudios sobre autores de mística y teología,<sup>7</sup> se interesara en los años cincuenta en un poeta jesuita de reconocida valía poética. En ese sentido, algunas páginas versionadas de Hopkins ya anunciaban ciertas obsesiones perseguidas por Valente en distintos momentos de creación.

Si tomamos el poema de Hopkins «El Halcón», subtítulo «A Cristo, nuestro señor», en el que el poeta jesuita ve la resurrección del Cristo desde su contacto con la naturaleza, y trata la presencia del Cristo resucitado llevado por la figura de un Halcón, y en ascenso por los aires, «¡qué espiral describía [...] en su éxtasis [...] impulso y suspensión», como traduce Valente, no nos alejamos de la verdad al decir que varios asuntos religiosos como este, han servido de apoyo al poeta gallego para muchas de sus creaciones. Atendamos al poema XXII de su libro *El fulgor* (1984):

El gato es pájaro.  
Salta de su infinita  
quietud

---

<sup>7</sup>Ver *La piedra y el centro* y *Variaciones sobre el pájaro y la red*.

al aire.

Se hace presa.

Es cuerpo, presa con su presa.

Vuela.

Desaparece hacia el crepúsculo. (Valente, 2001: 171)

En unos pocos versos se aprecian temas esenciales de la poética valenteana: salto-quietud, espacio terrenal-espacio espiritual, lo cual acaba fundiéndose, logrando la perfección de la unidad.

Tal vez, aquel estilo extraordinario «por la inmensa palanca divina y humana» de su poesía, como decía Dámaso Alonso de la palabra de Hopkins, se haya trasvasado en esta breve composición. Con lo expuesto hasta ahora esperamos haber presentado los rasgos esenciales de la poesía del poeta jesuita inglés, quien de un modo notable estuvo siempre muy próximo al centro de la órbita creativa de Ángel Valente.

## EUGENIO MONTALE: HACIA UNA SENSIBILIDAD

### «El balcón»

Parecía fácil juego  
convertir en nada el espacio  
ante mí abierto, en un tedio  
incierto de tu cierto fuego.

Ahora a ese vacío he unido  
todos mis lentos motivos,  
contra la ardua nada se despunta  
el ansia de esperarte vivo.

La vida que da vislumbres  
es la única que distingues.  
A ella te tiendes desde esta  
ventana que no se ilumina.

No supone un gran esfuerzo acercarse desde estos versos a la poesía de José Ángel Valente. Contienen temas principales de su poética: la nada, el fuego, el vacío, la luz. Con ellos Eugenio Montale da entrada al lector de su segundo poemario, *Las ocasiones* (1928-1939).

Antes de hilvanar los puntos de unión que hermanan las miradas poéticas de Eugenio Montale (Génova, 1896- Milán, 1981) y José Ángel Valente, conviene resumir la personalidad literaria del poeta italiano.

Comencemos situando al poeta en su contexto literario. Es sabido que la literatura italiana «participó de todos los movimientos de innovación que marcaron una evolución estética en la literatura occidental». (Fernández, 2004: 73) La llegada de Montale al panorama literario de su país

se produce en la primera posguerra, y lo hará con *Huesos de sepia* (1925), su primer poemario, de donde Valente recoge su poema «Incontro» para versionarlo en 1954. Hablar de antecedentes en la Italia de su tiempo, nos llevaría a mencionar al poeta Gabriele D'Annunzio, el principal motor de la llamada lírica del Novecientos en la Italia de entre siglos, *combatido* posteriormente por voces poéticas como Guido Gozzano -precursor del crepuscularismo- y la de F. T. Marinetti al mando del futurismo, siendo éste su mayor teórico. Se puede decir que ambos llevaron a cabo una línea estética antidannunziana, y asentaron los precedentes de los citados movimientos. En cambio, el poeta de Génova ya muestra un interés por desmarcarse de dichas tendencias desde sus inicios literarios. El objetivo perseguido por Montale, a pesar de las bases que marcaban las publicaciones poéticas de esa época, se resumía así en declaraciones como esta, de 1946, cuando ya esas voces no abanderaban el rumbo de la poesía:

Quería que mi palabra fuera más adherente que la de los otros poetas que había conocido. ¿Más adherente a qué? Me parecía vivir bajo una campana de cristal y a pesar de ello me sentía cercano a algo esencial. Un velo sutil, un hilo me separaba del quid definitivo. (Montale, 1996 a: 13)

El dueño de estas palabras era un poeta cuya obra literaria se mostraba ya sólida, y se había desarrollado decididamente al margen de escuelas y programas.

### El corredor solitario: la pista de dos personalidades en Montale y Valente

Ángel Valente, poco partidario a la agrupación generacional de poetas, cuando se trata además de presentar a ciertas figuras, ha recurrido con frecuencia a la imagen del grupo de corredores iniciando la marcha en el mismo punto y momento, hasta que uno de ellos, como un corredor de fondo, se desmarca para definir su camino. Con esa mirada prudente y de marcada distancia, habría que aproximarse al poeta italiano que interesó a José Ángel Valente en sus inicios literarios y lo motivó a traducirlo.

Esa necesidad de «campana de cristal» para ver lo esencial, interesa especialmente al poeta-traductor gallego, quien verá en el genovés la determinación del poeta que marca un trayectoria rigurosamente personal, otro de los rasgos atrayentes para la sensibilidad de un joven Valente. Así lo señala en la nota escrita a su primera versión aparecida en 1954 en la revista *Índice*:

*Ossi di seppia*, ha dicho Montale, es un libro de formación espontánea, que surge casi por sí mismo, respondiendo a una necesidad de expresión personal. (Valente, 2002: 107)

Esta postura del escritor sin programas generacionales, es la síntesis que permite que ambas voces poéticas discurren en tantos momentos de sus procesos creativos por un mismo camino. Siguiendo nuestro trazado de la personalidad literaria de Eugenio Montale, tan importante para descifrar qué aspectos de su lenguaje, al ser traducido, se vierten en el hacer poético de su traductor, recordemos cuál fue la reacción de la crítica con respecto a su obra, según lo señalado por Ángel Valente en la nota a sus primeras versiones.

La obra de Montale, como la de Ungaretti y Quasimodo, suele englobarse en la denominación genérica de *ermetismo* o *poesía pura*. Estos poetas, como sus contemporáneos de otras nacionalidades, están siendo ya víctimas, en cierto modo, de nuestras necesidades clasificatorias. (Valente, 2002: 105-106)

Los parámetros de nuestro trabajo nos impiden establecer en detalle las cuestiones generacionales que cierto lado de la crítica quiso ver en Montale con relación a sus coetáneos, pero sí será ilustrador, al menos, apuntar los principales rasgos del movimiento *hermético* con el que fue emparentado.

La filóloga Margarita Garbisu sitúa el nacimiento del hermetismo a finales de la Primera Guerra Mundial, su desarrollo durante la década de los veinte y los treinta, «y desaparece -explica- aproximadamente con el fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando la poesía ya se iba alejando de purismos y formalismos, para adquirir un tono más humano y comprometido». (Garbisu, 2002: 249)

En ese período Montale ya habrá escrito sus tres primeros poemarios, *Huesos de sepia* (1925), *Las ocasiones* (1939) y *Finisterre* (1943). Debemos resaltar el interés por aportar «un tono más humano y comprometido», ya que será uno de los signos que apreciará Ángel Valente del panorama literario que tratamos. Resumiendo con nuestras propias palabras lo expuesto por la filóloga, los primeros años del ámbito literario del siglo XX italiano se caracterizaron por una divergencia de varias corrientes artísticas, que si bien dejan cierta huella en Montale, será el propio poeta quien no se muestre sino interesado únicamente en trazar un carrera al margen de las tendencias en boga.

Probablemente, el periodo de entreguerras de las primeras publicaciones del genovés, con el fascismo engranando sus herramientas de control político-social, contribuyera decididamente a tal clasificación de hermetismo, ya que su expresión poética, muy alejada de simplismos y del lenguaje de masas, fue tenuta por una intencionada escritura con miras a salvarse de la censura fascista. Una percepción que contrasta perfectamente con la realidad tan personal a la que respondía su primer

poemario. A tal denominación se contraponen Ángel Valente en la nota que escribiera para su versión del poema «*Incontro*»:

La obra de Montale, como la de Ungaretti y Quasimodo, suele englobarse en la denominación genérica de *ermetismo* o *poesía pura*. Estos poetas, como sus contemporáneos de otras nacionalidades, están siendo ya víctimas, en cierto modo de nuestras necesidades clasificatorias [...], nos proporcionan puntos de referencia rápidos y... superficiales, casi siempre. (Valente, 2002: 106)

Un creador al margen de grupos y generaciones debe esperar un tiempo (la cifra es siempre indeterminable) para que su voz sea situada adecuadamente en las páginas de la historia literaria. Si será representativa como signo de modernidad para su época, depende de factores que a él se le escapan. Montale no saltó a la palestra literaria por haber tomado el relevo del crepuscularismo y futurismo tan en boga en el primer cuarto de siglo XX de su país, sino por una determinación enfocada a la búsqueda de una expresión propia.

Escribir desde el ángulo de cualquier ismo artístico implica el pacto con algún parámetro para ponerse al servicio de una meta. Esto no lo ignora una figura como la de Eugenio Montale, cuya carrera profesional está además tan vinculada al trabajo periodístico. Y tampoco se le escapa al Ángel Valente de ensayos como «Ideología y lenguaje», reunido en el ya clásico *Las palabras de la tribu*. Si nos preguntamos por otro motivo que lleva al poeta de Ourense a querer asociarse con la figura del genovés, será la determinante decisión de ambos en no trabajar con la palabra colonizada próxima a ideologías o grupúsculos tendenciosos del ámbito de la política.

De manera que si desvinculamos la escritura poética del italiano de aquella de finales del siglo XIX, marcada por el retoricismo de D'Annunzio, y de esa otra posterior, enmarcada en lo que dio en llamarse crepuscularismo y futurismo, entendemos la vía elegida por el poeta genovés, y las razones por las que su traductor, José Ángel Valente, elogia las creaciones del italiano, todo lo cual refleja en definitiva su deseo de versionarlo, y esto es, en los términos del ámbito valenteano, asumir sus valores poéticos y también incorporarse a su lenguaje para establecer un diálogo:

Montale llega al panorama literario italiano en la primera postguerra europea, cuando estaban ya harto debilitados los movimientos poéticos precedentes, el crepuscularismo-cuyo clásico fue Gozzano- y el futurismo. [...] Los nuevos caminos se van abriendo lentamente. Montale ha colocado al frente de ellos el grupo romano de la *Ronda* -revista que reunía a Bacchelli, Cecchi y Cardarelli, entre otros- y, sobre todo, la obra del poeta triestino Umberto Saba. [...] La búsqueda del hecho poético comienza a aparecer [...] despojada, quizá por primera vez en la historia literaria, del nimbo de la elocuencia, de los ideales, de la mitología cultural que antaño habían acompañado de modo indisoluble a la creación. La poesía se carga de un contenido crítico, que poco tiempo antes hubiera parecido contrario a su propia esencia. (Valente, 2002: 107) (el subrayado es mío)

Nuestro subrayado se justifica para señalar la coincidencia de propósitos poéticos en las carreras del poeta traducido y poeta traductor. Y también para reiterar que, a lo largo de este estudio,



no fundamentaremos nuestra tesis única y necesariamente en la selección de ciertas versiones valenteanas, ya que el autor de *A modo de esperanza* se aproximaba en calidad de traductor a estos poetas por una afinidad de principios y deseo de incorporarse a la línea de trabajo de unos maestros.

Como consecuencia de esto, entre los coetáneos que rodean a Montale, se tiende a evitar los adornos en la composición en busca de una esencialidad del contenido; una preferencia por la expresión antirretórica en pos de una esencia poética, comparable a la que Valente asimila desde las figuras de sus primeros maestros, Juan Ramón Jiménez, A. Machado y Unamuno, pero es precisamente esta actitud integradora del poeta de Orense, la que da la bienvenida a elementos nuevos que puedan venir de líneas, si bien en principio semejantes, generadas en otras latitudes.

Los adornos de la composición impiden al lenguaje el contenido crítico que ya estaban poniendo en juego los italianos en la poesía. Esto coincide con lo expuesto en el citado ensayo «Ideología y lenguaje», donde se denuncia que «todo orden institucionalizado lleva siempre consigo una institucionalización del lenguaje». (Valente, 2008: 76) En este paraguas cabrían los ismos, donde no se ha resguardado nunca la palabra poética de los dos poetas que observamos, cuya carga ideológica en sus composiciones no se adapta nunca al molde del discurso. De ahí que sus respectivos terrenos de creación resultaran siempre de espacios creativos retirados, como «una campana de cristal», para el italiano, y esa «habitación abandonada cuya puerta se puede cerrar desde dentro sin que nadie en el exterior sospeche que una puerta se disimula», (Valente, 1997: 22) para el gallego. Lugares aislados pero permeables para mantener un hilo con lo esencial de la realidad.

Debe de ser alentador para el escritor de *Mandorla* y *Poemas a Lázaro*, encontrar en Montale a un poeta como si fuera un lugar desde el que manifestar su propia mirada. Si asumimos, por tanto, que la posición de ambos escritores es la del creador convencido de trazar un camino propio, entenderemos qué aspectos de la personalidad literaria de Montale motivaron a un joven Valente a versionarlo. «Encuentro», la primera versión de Montale publicada por Valente es de 1954, y coincide con la aparición de *A modo de esperanza*, su primer libro; la serie de versiones se completaría en 1975 con otros siete poemas aparecidos en la revista mexicana *Plural*; entre ellos se encuentra «Salto e inmersión (*Il Tuffatore*)», un poema cuya temática estaría presente desde entonces en la poética de Valente. Por lo demás, incluye una cita del italiano para su poema «Días heroicos de 1980», del citado libro *Mandorla* (1982). Media un espacio de veintiún años entre la primera tarea de traducción y la última. Entre *Huesos de sepia* (1920-1927) y *Diario del '71 e del '72* (1971-1972), de donde proceden respectivamente las versiones de Valente, hay también un salto de casi toda la producción poética montaliana.

Preguntémonos qué hay detrás de este lapso de tiempo. Pensamos que estas palabras del autor, declaradas en 1975 para el medio italiano *Il Giornale Novo*, pueden ayudar a orientarnos:

He escrito un solo libro del que primero he dado el *recto* y ahora doy el *verso*. (Montale, 1996 a: 8)

De la confesión se desprende una extrema coherencia evolutiva de su obra, como en seguida trataremos de reflejar. El diálogo, en apariencia intermitente, entre el poeta genovés y el gallego, no debe llevarnos a pensar en una desvinculación por parte del traductor. El primer contacto personal «tuvo lugar -nos informa Rodríguez Fer- cuando éste [Montale] visitó Madrid en 1954 y Valente tuvo la oportunidad de escucharlo personalmente en el Instituto Italiano de Cultura, así como de compartir tertulia con él en casa de Vicente Aleixandre». (Valente, 2002: 17) Para aquel entonces, al hilo de la declaración del genovés, Ángel Valente, nos hace saber en la *Versión y glosa* que era, además de un buen conocedor de la obra de Montale, su capacidad de visionario al adelantar veinte años antes esa coherencia en la trayectoria del nobel italiano, en las siguientes palabras:

*La casa dei doganieri* -1932-, *Le occasioni* -1939- y *Finisterre*-1943, no rompen las líneas fundamentales de *Ossi di seppia*. (Valente, 2002: 108)

El tiempo y el panorama de la literatura se han puesto de acuerdo para reconocer la integridad y coherencia en la obra de Eugenio Montale, así como una evolución en su poética. De manera que, tomando como parámetros el *reverso* y el *recto* presentado por el *único libro* de Montale, hablaremos de las dos poéticas visibles en su obra, las cuales se reflejan en los dos conjuntos separados de donde Valente ha tomado sus respectivos poemas para versionarlos. Toda la obra de Eugenio Montale responde a una necesidad de expresión personal al margen de cualquier tendencia literaria, pero las voces de la crítica han sabido ver la admisión de dos poéticas bien diferenciadas.

El primer Eugenio Montale que conoce Ángel Valente abarca desde *Ossi di seppia* (1920-1927) hasta *Finisterre* (1943); en esta etapa, se revela en la identidad poética del escritor una insatisfacción ante lo material, lo cual le produce un vacío reflejado en su actitud y estilo literario, que ha sido acuñado ya por sus analistas como el *male di vivere*, extraído de un verso de su primer poemario. Un estado de ánimo de corte existencial que convierte a Montale en un poeta que tiende a buscar en la nada el principio subyacente de la verdad de las cosas; manifiesta también un desencanto por los valores de la sociedad y el vacío existencial que procura la materia física de los objetos. De ahí su intensa búsqueda de significación y verdad escondida en la realidad de la superficie, evidenciada en poemas como «Tráeme un girasol para que lo trasplante», «Los limones», o «El balcón», considerado en nuestro apartado como manifiesto de una poética. Es el Montale del poema «Incontro» que traduce un joven Valente en 1954.

El segundo Montale que queremos presentar es el *reverso* del primero; si éste consideraba preciso asomarse al más allá de las cosas para descubrir su secreto y su verdad, el *nuevo* poeta considera necesaria:

[...] la inmersión en la vida de aquí abajo, entendida como ambivalente imposición de la materia, [y esto] también se extiende a la realidad lingüística en el sentido de que el lenguaje tiende a ser tratado como una cosa. (Montale, 1996 a: 22) (el subrayado es mío)

Retengamos ese juego y burla del disfraz de la palabra; parece que el intelectual de la nueva etapa se muestra en comicidad con el lenguaje a tenor de las siguientes declaraciones:

En el caso en que el hombre se encuentra asediado por las cosas (es mi actual situación), la voz no puede hacer otra cosa que dialogar con ellas, quizá para tratar de exorcizarlas. Nace así el estilo cómico que consiguió su triunfo máximo con la *Commedia* de Dante. Con él nace y quizá muere la poesía italiana. (Montale, 1996 a: 22)

Es ya el poeta que escribe versos como «vino y café, y trazos de dentífrico [...] con fondos de capuchino en Saint-Adresse», del poema «El arte pobre» versionado por Valente. En la *Versión y glosa de Eugenio Montale*, escrita por el traductor en 1954, se advierte algo admonitorio sobre esa coherencia patente hasta el final de la carrera del escritor italiano:

Esta búsqueda difícil [de su dramática lucha por revelar el secreto de las cosas] se transparenta en su lenguaje, duro a veces, áspero, casi prosaico, que ha hecho hablar a la crítica de un Montale polémico, dialéctico, descriptivo, pero que es probablemente tan constitutivo del poeta como el Montale más genuinamente lírico. (Valente, 2002: 108) (el subrayado es mío)

El primer campo desde el que Montale proyectaba su palabra poética era, pues, muy próximo al desarrollado por Valente al principio de su carrera, especialmente en sus dos primeros libros, y el segundo sería desarrollado en distintos momentos de su creación posterior. Esto justifica el salto de más de veintiún años entre la presentación de la primera versión, en 1954, y la serie de los otros siete poemas aparecida en 1975.

Veamos ahora la aproximación de Valente al Montale que familiarizamos con el poeta que percibe la nada como una verdad subyacente de las cosas, es decir, el de la primera poética señalada.

### *Il male di vivere* del primer Montale y la aproximación a la nada de dos poetas

Si hay alguna manera de penetrar en el mundo montaleano y darse cuenta de esas dos miradas poéticas que corren en paralelo entre las poéticas de Montale y Valente, es examinando, en primer lugar ese espacio de la nada en la obra de ambos.

Al inicio de este capítulo se leía «El balcón», considerado aquí como manifiesto de la poética de su primera etapa, escrito hacia la década de los 30, y que podríamos superponer, en buena medida, también a la de Valente. Recordemos sus dos primeras estrofas:

Parecía fácil juego  
convertir en nada el espacio  
ante mí abierto, en un tedio  
incierto de tu cierto fuego.

Ahora a ese vacío he unido  
todos mis lentos motivos,  
contra la ardua nada se despunta  
el ansia de esperarte vivo. [...]

La primera estrofa nos dibuja a ese Montale motivado a sumergirse en la nada desde su espacio mundano. De ser así, la *nada* del italiano disentería de la de Valente, para quien simboliza el lugar del canto donde la identidad del poeta ha de borrarse.

«Sólo en la ausencia de todo signo se posa el dios», de *Al dios del lugar* (1989), escribe un maduro Valente, para quien la nada se presenta como el lugar desocupado donde el poeta escucha la palabra poética. Detrás de la nada de Ángel Valente está su paso por la obra mística de la poesía española, que realizaría mucho más tarde de versionar «*Incontro*», además de las tradiciones hebrea y musulmana, que le permitirían elaborar parte de su poesía mediante procedimientos semejantes a los empleados por estos místicos que buscaban el contacto con la divinidad.

La nada de los años 20 y 40 en Montale, en cambio, media para afrontar un desencanto de la realidad y proyectar su relación dramática con ella; una insatisfacción ante el vacío existencial que provoca todo aquello que llena y se vive en la superficie. Pero esa «nota de terca comprobación del mundo y su furiosa inmersión en la materia, que caracterizan toda su obra» (Valente, 2002: 108)

será precisamente lo más atrayente para un joven Valente, que aún no había realizado estudios profundos sobre el campo de la mística, donde despuntaría notablemente como lo testimonian los ensayos reunidos en *La piedra y el centro* (1977-1983) y *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1984-1991). Ese espíritu de «furiosa inmersión en la materia» del italiano constituye toda una estética del pensamiento, y entendiendo las razones por las que Ángel Valente se aproxima a un autor desde la tarea de versionarlo, admitiremos que su deseo es alumbrar con dicha estética la poesía de sus primeros pasos. El procedimiento que dinamiza la escritura en Montale a lo largo de la producción que ya conocía Valente, querrá trasladarlo el gallego a su obra para reinventarlo con voz propia. Una evidencia, en todo caso, de la predilección del poeta-traductor por autores con planteamientos propios de la filosofía.

En este sentido que enlaza poesía y filosofía, el nacimiento del nobel italiano como poeta puede ser también una nota decisiva para aclarar ese planteamiento de todos sus versos.

Ha habido a partir de Baudelaire y de un determinado Browning, y a veces de su confluencia, una corriente de poesía no realista, no romántica y ni siquiera estrictamente decadente, que de un modo muy aproximado se puede llamar metafísica. Yo he nacido de ese surco. (Montale, 1996 a: 10)

Se enmarca desde estas declaraciones en una línea poética muy cercana a la que encontraría pocos años más tarde Ángel Valente en su experiencia en Oxford. Nos referimos concretamente a la serie de poetas ingleses (Coleridge, Browning, Wordsworth) que contribuirían, en un primer momento, a alojar un pensamiento poético en los versos de Miguel de Unamuno, Luis Cernuda, que actuarían como puente entre otros más antiguos de la escuela inglesa (John Donne, G. M. Hopkins, John Keats) que versionaría Ángel Valente.

No nos parece casual por tanto que aparezca aquí, mediante Eugenio Montale, una referencia ineludible al panorama europeo que resultó tan fecundo en el joven Valente de los años 50, esa zona poética que llamaron «poesía meditativa», y que fue muy apreciada por el poeta de Ourense como ya hemos tratado en el anterior apartado, y que luego pasaría a desarrollar más profundamente durante su estancia en Oxford. Es de señalar también, que aun desarrollando la traducción desde perspectivas diversas, tanto Valente como Montale coincidieron en versionar la poesía de G. M. Hopkins<sup>8</sup>.

Será pues, significativa, desde esta postura de pensadores de la palabra, en la escritura de los dos poetas la contemplación de la nada como el contrapunto a una realidad colmada de cosas en la que se sumergen dando muestras de lo poético cantable que éstas encierran. Pero insistimos en que será esa inusual manera de Montale de averiguar el verdadero principio de las cosas, la que atraerá

---

<sup>8</sup>Consultar la referencia de Fabrizio Serra en la bibliografía.

la mirada de Valente. Si son capaces de comunicarlo desde un tono más lírico, unas veces, y prosaico, otras, es sólo una afirmación de la cohesión de principios que rige su carrera.

Nos parece relevante señalar una posible coincidencia de estos principios entre «*Incontro*», el poema de Montale que inaugura las *versiones*, y otro de Valente, titulado «A veces viene la tristeza», de su libro *La memoria y los signos* (1960-1965). Algunos versos del poema del italiano dicen:

No me abandones tú, tristeza mía,  
sobre el camino  
que azota el viento extraño  
con su cálido soplo, y cede [...]  
Si me abandonas tú, tristeza, único  
presagio vivo en este nimbo, siento  
que alrededor de mí se extiende  
un rumor como de esferas [...]  
Ruega por mí, [a la tristeza]  
para que yo descienda otro camino  
distinto de una calle de ciudad,  
en el aire perdido, ante el tropel  
de los vivos; que te sienta a mi lado, que  
descienda sin ruindad». (Montale, 1977: 113)

Leamos ahora algunos fragmentos del poema de Valente para concertar su voz con la que compone desde una misma mirada, y con la que tiende un puente hacia el sentimiento de tristeza también para salvarse.

A veces viene  
desde la tierra misma la tristeza,  
viene desde el amor,  
desde la ausencia del amor,  
desde la tierra o el vegetal al hombre [...]

«A veces viene, irrumpe  
como un don invertido,  
como un don que se da y no se recibe  
como lo nunca dado a la esperanza  
o lo que, en fin, se acepta y da, pero no puede  
vivir.  
A veces viene.

Viene o está.

A veces hay en la tristeza odio  
y arrepentimiento y amor. (Valente, 1998: 167)

¿De qué manera puede uno zambullirse en la tristeza para sacar un grito de promesa? Asumiendo el *male di vivere*. Sólo un *male di vivere* valenteano lo lleva a una inmersión de orden montaleano desde el que ver el reverso al sentimiento de tristeza; mientras el italiano, lo asume como una compañía, el español lo percibe como un ánimo complejo del que también se desprende «arrepentimiento y amor».

Como ya hemos señalado, con frecuencia se ha acuñado el estado anímico de Montale con la expresión «*il male di vivere*», tomada de su primer poemario, para resumir la actitud existencialista de donde nace su desgarró y la consecuente intensidad expresiva de muchas de sus composiciones.

Esta inclinación a la nada, escenario donde reiteradamente convergen las poéticas de Montale y Valente, si seguimos desmenuzando los matices que las diferencia, responde en el caso del italiano a esa desarmonía sentida hacia el mundo que lo rodea desde el principio de su existencia:

El argumento de mi poesía es la condición humana considerada en sí misma; no este o aquel acontecimiento histórico. Esto no significa extrañarse de cuanto sucede en el mundo, significa sólo consciencia y voluntad de no confundir lo transitorio con lo esencial [...] Por haber sentido desde mi nacimiento una plena desarmonía con la realidad que me rodeaba, mi materia de inspiración no podía ser sino esa desarmonía.

Así lo expresó en *Confesiones de escritores (Entrevistas consigo mismo)*. Esperamos que estrofas como estas expliquen esta desarmonía que marcaba su actitud ante la vida. La versión es de Ángel Crespo:

[...] Mira, en este silencio en que las cosas  
se abandonan y al borde parecen  
de traicionar su último secreto,

a veces esperamos  
descubrir un error en la Naturaleza,  
el punto muerto del mundo,  
el eslabón que no aguanta,  
el hilo que ha de ponernos,  
si es que lo desenredamos,  
en medio de una verdad. (Montale, 1996 a: 239)

En las anteriores declaraciones de Montale se observa una predisposición por las fronteras literarias (Baudelaire-R.Browning), un punto de enlace muy significativo con la personalidad literaria de Ángel Valente. La vasta y heterogénea actividad en el campo de la crítica y el ensayo también coincide en ambos. Por falta de espacio en nuestro estudio, pospondré un comentario más detallado sobre el papel de críticos desarrollado por ambos para un futuro trabajo. Sólo añadiré al respecto algunos datos que perfilen la figura de Montale como ensayista y lo acercan al pensamiento y actitud literaria de su traductor.

La pluralidad de intereses centrada en importantes creadores españoles por parte del genovés, incluso fuera del campo literario, se deja ver en numerosos artículos sobre destacadas figuras de la cultura hispana: Goya, Gaudí, Picasso. Loreto Busquets, autora del estudio *Eugenio Montale y la cultura hispánica* (1986), advierte que su incursión en el mundo de la cultura no se reduce al ámbito hispano. La estudiosa lo clasifica como un «atento espectador del mundo en el sentido más amplio del término», ya que buena parte de su producción ensayística abordará en profundidad la literatura anglo-americana y francesa, y los reunidos en *Auto da fé*, tratan «indiscriminadamente, y en íntima conexión entre sí, cuestiones filosóficas, morales, literarias o artísticas, políticas y sociológicas [...]». La misma Busquets completa su descripción hablando de una figura «sensible a las menores mutaciones del sentir, o consumir, de su época, analista sutil del fenómeno poético y literario en sí mismo considerado y del proceso creativo [...]». (Busquets, 1986: 9)

Todo ello le proporciona, en efecto, el terreno colindante tan fecundo para el creador dotado, y nos permite ver a una figura de similar alcance que la de Valente, la cual ha sabido incorporar a su literatura sus experiencias de conocimiento. Este último punto constituirá también una de las principales conexiones entre los dos escritores. El *male di vivere* responde, por tanto, a lo que su traductor escribió en la glosa sobre Montale, un «poeta en cierto modo a pesar suyo, [que] escribía



*porque no vivía.*». (Valente, 2002:107) Pero añadamos una nota de colorido a lo que puede interpretarse como solo melancolía. Apunta Valente en la misma nota:

No es su canto una afirmación jubilosa de la materia, sino una afirmación dolorosa y en lucha; una especie de *violenta contemplación*, en la que sólo a veces, como en la vida misma, estalla segura la esperanza: “Il mondo esiste”». Lo cual queda justificado por estas optimistas palabras de Montale, «Lo importante es estar vivos». (Montale, 1996 a: 34)

¿Qué duda cabe de la importancia de la nada como espacio de inmersión para los dos poetas? Aunque hayamos señalado voluntades y actitudes distintas frente a ella, se advierte que ambos rescatan lo esencial para salvarse, como cuando Montale escribe apoyado en esa «nada» a la que «hemos amado más desesperadamente» que a cualquier otra cosa para salvarnos.

#### Hacia una nueva sensibilidad: el secreto de las cosas.

«[...] sólo a veces, como en la vida misma, estalla segura la esperanza: “Il mondo esiste”».

Esta última apreciación de Valente nos lleva al siguiente punto, y nos permite resaltar esa singular sensibilidad hacia la materia manifestada en la poesía de Eugenio Montale. Tal y como afirma su traductor, detrás de su óptica «el objeto poético de Montale es la realidad puesta en sitio, cercada para ser poseída, para revelar su evidencia». (Valente, 2002: 108) Así fue la poética que actuó en la primera etapa de su escritura, aquella del *recto* de su primer-único libro, para presentar, ya al final de su carrera, el *verso* de la obra que la completaría.

Veamos esa segunda poética de Montale que permite a Valente indagar en el secreto de las cosas. Los estudios realizados en los últimos años acerca de la poesía de Ángel Valente, muestran su aguda visión y análisis sobre la palabra mística y poética, pero acaso se han centrado menos en otras composiciones donde se percibe al poeta gallego que incluye en su imaginario poético elementos más mundanos, como por ejemplo objetos de uso cotidiano. En esta dirección se descubre una huella montaleana en un Valente cuya mirada confiere a las «cosas» un valor más allá del ordinario, operando con una visión que acabará perfilando un reino de lo poetizable bastante próximo en ambos.

Buena muestra de esto son composiciones como «La llamada», de *Poemas a Lázaro* (1955-1960), donde se reproduce un diálogo por teléfono; «A Pancho, mi muñeco», de *La memoria y los signos* (1960-1965), en el que un querido peluche (guardado en la Cátedra de Valente en Santiago

de Compostela) protagoniza el poema, o «El hombre pequeñito», de *Breve son* (1953-1968), que transcribiremos en su integridad para ejemplificar este punto.

El hombre pequeñito  
saludó al muy solemne,  
sacó una servilleta  
y dibujó un gran mapa  
de su pequeña patria.

Puso en ella,  
barquitos de papel, colores, árboles,  
unos peces azules  
nadando en la mañana  
y hasta un pájaro pinto.

El muy solemne extrajo  
del profundo chaleco  
dos soldados de plomo.

El pequeñito  
recogió con cuidado  
de no perder migaja  
su patria servilleta  
y se fue como vino.

El vencedor pestañeó perplejo  
con sus sólidos párpados de palo.

Se percibe una postura crítica y un contenido expuesto sin retoricismos desde el escenario de una mesa y el elemento de una servilleta. Podían ser señales de las visiones compartidas por Valente con aquellos poetas del grupo *Ronda* que rodeaban a Montale (Bacchelli, Cecchi, Cardarelli, Saba) en los primeros años al concebir la escritura «despojada del nimbo de la elocuencia». (Valente, 2002: 107)

Centrémonos en las siguientes líneas en esta segunda poética de Montale, de la que Valente, consciente de su potencial, no quiso ser un simple testigo y decidió, por esto mismo, realizar algunas traducciones.

Montale, sin dejar de ser el poeta comprometido en su personal búsqueda de la verdad en los objetos, empezó a mostrar otros métodos de búsqueda a juzgar por libros como *Satura* (1962-1970), y *Diario del '71 y del '72*; este último es de donde proceden el resto de versiones valenteanas. Traigamos aquí un fragmento de *Satura* que ejemplifique la nueva voz montaleana que presentamos:

He bajado de tu brazo, al menos, un millón de escaleras  
y ahora que no estás hay el vacío en cada escalón [...]  
He bajado millones de escaleras de tu brazo  
y no porque con cuatro ojos quizá se vea más.  
Contigo las he bajado porque sabía que de los dos  
las únicas pupilas verdaderas, aunque tan ofuscadas,  
eran las tuyas. (Montale, 1977: 71)

En este texto Montale, representando un acto cotidiano, se dibuja, se desnuda, y habla de una escena mundana, pero la significación de los elementos se impone por su naturaleza, aunque luego, evidentemente, aporten sus connotaciones. Así, en una lectura llana, unas escaleras ejercen como escaleras, y las pupilas de otro, consideradas por verdaderas, como elementos para ver.

Es aclarador enlazar las siguientes observaciones sobre esta segunda poética de Montale:

[...] la vida de aquí abajo que invade la nueva poesía de Montale, es un concepto ambivalente: es la vida de la “tangibilidad” sensorial, de las sensaciones y vivencias que conectan con el paraíso de la infancia pero es también la vida de lo irrelevante, de lo que se ahoga y abisma en la materialidad de los objetos y de las cosas sin posibilidad de rescate. Aflora de este modo una nueva poética de los objetos [...], la inmersión en la vida de aquí abajo, entendida como ambivalente imposición de la materia, también se extiende a la realidad lingüística en el sentido de que el lenguaje tiende a ser tratado como una cosa[...]. (Montale, 1996 a: 22)

Ese trato a la materia, ya sin fe de que sea algo más de lo que es, se recrea con mucha claridad el «El lago de Annecy», una de la versiones realizadas por Valente,

No sé por qué mi recuerdo te vincula  
al lago de Annecy

que visité algunos años antes de tu muerte

[...]

Resurges ahora viva, mas no estás. Podía

preguntar entonces por tu pensionado,

ver salir las muchachas en fila [...]

Ahora que es inútil, me basta

la fotografía del lago. (Valente, 2002: 123)

La mirada, algo desvitalizada, del segundo Montale no busca el más allá de las cosas y se aleja quizá de su antigua y enigmática naturaleza. Encontramos a Valente justificando una posible *resignación* muy semejante en poemas como «Materia», del libro *Interior con figuras* (1973-1976), cuando ya había concluido probablemente la serie de versiones del nobel italiano. Fijémonos en estos versos:

Convertir la palabra en la materia

donde lo que quisiéramos decir no pueda

penetrar más allá

de lo que la materia nos diría [...]. (Valente, 1998: 446)

Es la materialidad de los objetos donde ahora la vida es irrelevante, y por la postura que adaptamos las cosas no admiten trascendencia.

Por lo expuesto hasta ahora, encontramos a dos poetas que, aunque decididos a rebajar el tono lírico, no se apean por ello de una mirada que les permita indagar en el secreto de las cosas, pero sin duda se presentan en un plano en apariencia menos dado a lo transitivo, donde la palabra ejerce su significado sin ir más allá de la primera realidad que representa. Evidenciamos esto con una composición de Valente del último libro citado:

Mesdames, messieurs:

Una ligera retracción,

la retirada del aire hacia el abdomen basta

para percibir de pronto el espectáculo,

el círculo, el circo, la arena [...]. (Valente, 1998: 447)

Un estilo prosaico, descriptivo y llano que trata sobre indicaciones para asistir a un espectáculo. Este es el tono que predominará en el último Montale, al que Valente encontraba tan esencial para revelar la realidad secreta de las cosas como el más lírico de la primera etapa.

### El poema «*Il Tuffatore*»

En diciembre de 1975 Valente publicó en la revista *Plural* los siete poemas de Montale que cierran el ciclo de versiones: «La forma del mundo», «El arte pobre», «El Rey pescador», «El lago de Annecy», «Carta a Bobi», «El olor de la herejía», y «Salto e inmersión (*Il Tuffatore*)». Las composiciones proceden, como hemos señalado, del libro *Diario del 71' e del 72'* (1973). Por la especial importancia que cobra en la obra de Valente el título de este último subapartado, le concedemos un espacio aparte.

El poema «*Il Tuffatore*» se inspira en un importante hallazgo arqueológico realizado en 1968 por el arqueólogo Mario Napolí. El descubrimiento se hizo en la ciudad italiana de Paestum, o Poseidonia, y se trata de una tumba con pinturas murales, cuya losa superior presenta la figura de un joven desnudo lanzándose a las aguas. El monumento, fechado entre los años 480 y 470 a. C., se encuentra hoy en el Museo de Paestum.



*La tumba del nadador*

El poema que esta imagen inspiró a Eugenio Montale adquiere una especial relevancia para su obra y sugiere toda una poética asociable a sus principales temas; permite relacionarlo con la presentación del mundo de los contrarios (la superficie y las profundidades), así como al acto iniciático en el arte. Con estas otras palabras lo refleja en la nota para las versiones el traductor de Ourense: «la imagen del fondo del poema “Salto e inmersión” es la del adolescente que salta sobre el agua de una piscina iniciática en el fresco de la famosa tumba del *Tuffatore* descubierta en Paestum».

No en vano, la versión realizada por Valente generaría también en él un planteamiento hacia su propia poesía, que dejaría escrito años más tarde en el libro *Mandorla* (1982), en una composición propia igualmente titulada «*Il Tuffatore*», considerada como todo un manifiesto de una poética:

No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. Nostalgia de las branquias. (Valente, 2001: 120)

Que un poeta-traductor dé la bienvenida a una poética propia desde su intervención en las versiones, sintoniza con la consideración que el cubano José Lezama Lima hacía de él como figura literaria: «No creo que haya en la España de los últimos veinte años un poeta más en el centro de su espacio germinativo». Viene a decir que toda operación literaria en Valente, fuera el ensayo, la lectura, o las versiones, serían un germen creativo que se reflejaría siempre en su escritura. No es nada casual que la imagen de *Il Tuffatore* llegara a Valente desde su admirado Montale. Ninguno de estos autores ha obviado en su obra la confluencia de otras expresiones artísticas; música, escultura, pintura, así como la poesía intertextualizada de otros que asoman en sus composiciones; es la postura de quienes conciben la suma de diversas expresiones artísticas en busca del lenguaje unitario del arte. Montale consideró que la imagen de Paestum se prestaba a profundas interpretaciones sobre valores artísticos y morales, y así reflejó poéticamente un texto que suscita, a su vez, otras posibles consideraciones. Transcribimos la primera estrofa versionada por Valente:

El que se arroja al agua tomado al ralenti  
diseña un arabesco filiforme  
y en tal cifra quizá se identifica  
su vida. Quien está en el trampolín  
aún está muerto, muerto quien vuelve  
a nado hasta la escala tras el salto,  
muerto quien lo fotografía, no nacido

quien celebra la empresa.

¿Está pues vivo

el espacio de que vive lo moviente?. (Valente, 2002: 117)

Los movimientos de la imagen se articulan perfectamente con la temática de su traductor: arrojar a las aguas-adentrarse en las profundidades; el instante de quedar suspenso en el aire-momento de quietud dinámica propicio para el encuentro de toda verdad poética. Estos asuntos permitieron a ambos autores ahondar en sus respectivas raíces poéticas. Por otro lado, es natural que Ángel Valente sintiera una identificación con el texto del italiano, si atendemos a su otro título «Rotación de la criatura», escrito en *Poemas a Lázaro* (1955-1960), de segundo poemario. En él consideramos que ya anticipa y contiene motivos paralelos a la composición del *Tuffatore*:

La semilla contiene todo el aire;  
el grano es sólo un pájaro enterrado;  
la nube y la raíz sueñan lo mismo [...].  
el cielo del revés mira hacia arriba  
y apunta hacia su bóveda terrestre  
la tierra llueve cielo abajo pájaros  
y el cielo fecundado en primavera  
multiplica su luz gozosamente. (Valente, 1998: 107)

Un plano de espacios opuestos y elementos definidos con rasgos imposibles es todo un potencial para la poesía; en nuestra opinión el poema es anticipatorio de la poética que tanto va a valorar Valente tras la traducción de *Il Tuffatore*, donde se presenta el eje en vertical del fondo y la superficie, y otra serie de elementos tan constitutivos en la escritura de los dos poetas.

Con lo expuesto hasta ahora esperamos haber resumido a grandes rasgos los principales motivos que llevaron a Ángel a interesarse por la obra y versiones del poeta de Génova. Con el fin de no extendernos excesivamente en este apartado, daremos por finalizada la asociación del poema de *Il Tuffatore* con la obra de Valente, y posponemos para un futuro trabajo de tesis un análisis más detallado.

Por último, sólo nos queda señalar que en *Mandorla* (1982), el libro donde se publicó el poema homónimo de Montale y Valente, abundan las señales de su visita a la ciudad de Paestum,

realizada «en 1973». (Pérez-Ugena, 2003: 670) Las referencias en este libro hacia Montale no acaban ahí, pues encontramos en los versos de «Ícaro» el mismo eje y la misma verticalidad que en este último poema estudiado:

Sobre la horizontal del laberinto/ trazaste el eje de la altura/ y la profundidad./ Caer fue sólo/la ascensión a lo hondo. (Valente, 2001: 110)

Además, podemos leer un epígrafe de Montale que abre el poema «Días heroicos de 1980», y la composición «Hera», que se inicia con estas palabras: «Paestum. Mil novecientos setenta y tres. En Paestum puse la planta oscura [...]». (Valente, 2001: 128)



CONSTANTINO P. CAVAFIS:  
LA PALABRA HISTÓRICA Y SU PODER EVOCADOR EN EL POEMA

Gracias a la traducción entran a la librerías autores de todos los países, algunos tan irremplazables como Constantinos P. Cavafis (Alejandría, 1863-1933), «uno de los casos más interesantes para la historia de la literatura» (Fernández, 2001: XIX), en opinión del helenista Vicente Fernández González. En el célebre e imprescindible estudio sobre las traducciones al español de la obra del poeta griego de Alejandría, se afirma que la historia del alejandrino en nuestro país empezaron a escribirla «personas tan significativas como Luis Cernuda y Vicente Aleixandre; Carles Riba, los hermanos Ferraté y Jaime Gil de Biedma; José Ángel Valente y Rafael León» (Fernández, 2001: XIX). Lo cierto es que desde entonces, la nueva vida en idioma español de Cavafis no ha dejado de manifestarse; la última vez, en la voz del también helenista y traductor Juan Manuel Macías, editada en Pre-textos, *C. P. Cavafis. Poesía completa* (2015).

El hecho de esta continuada revisión sólo subraya la importancia del lenguaje creado por este poeta, el cual admite y requiere un incesante diálogo, como si se tratara de una labor de relevo generacional. En este sentido, como con frecuencia se dice en muchos estudios sobre la traducción: en cuanto a clásicos, cuantas más traducciones haya, mejor. Un buen ejemplo al que vuelven y vuelven los casos de traducción es la *Alicia* de Lewis Carroll, por mencionar una obra no muy lejana en el tiempo, que ya desde el título original, *Alice in wonderland*, el autor se encargó de insertar el primer enigma de la obra; si acercamos el nombre de la protagonista a la luz de las etimologías, sabremos que éste procede del griego, «alétheia», y significa “verdad”, para descubrir que Lewis Carroll no situó descuidadamente a la *verdad* en la tierra o país de las preguntas, el asombro o las maravillas, según la acepción que tomemos del polisémico término *wonder*.

Traer esto a colación sólo debe señalar que el arte de la traducción, en el acto de trasladar palabras, conlleva verter la memoria y muchas veces hondos significados que éstas contienen. Y esta idea ha de tenerse muy presente para acercarnos a la poesía de Cavafis, quien recurrió tan hábilmente a la palabra histórica de diversas fuentes para llenar de esa sustancia evocadora sus originales versos. La poesía de Cavafis había entrado ya en España en 1962 de la mano de José Ángel Valente y Elena Vidal en publicaciones sueltas, aparecidas en la revista *Ínsula* (una en 1962, otra en 1964), pero el honor de presentarlo en forma de libro por primera vez en nuestro país sería

de Carles Riba, en *Poemes de Kavafis* (1962) versionando al poeta griego en lengua catalana. El interés del poeta de Ourense por darle voz en castellano a la poesía de Constantino Cavafis se evidencia muy concretamente en una nota archivada en la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética:

Hoy, la poesía de Cavafis no sólo ha sido traducida a las principales lenguas europeas, sino que ha ejercido a través de esas traducciones una considerable influencia. De ella ha dado, por ejemplo, testimonio reciente el poeta inglés W. H. Auden. Sabemos que Carles Riba, el gran poeta y humanista catalán, trabajó en los últimos tiempos de su vida en una versión de la poesía de Cavafis, que no ha llegado a ver la luz. Pero no tenemos noticia de ninguna versión castellana del poeta aquí presentado.

Según esta declaración, es posible afirmar que antes de 1962 Valente ya consideraba la necesidad de traer esta poesía a España. El proyecto de una edición en libro con poemas en castellano del poeta alejandrino prosperó en 1964, editándose en Caffarena & Leon, bajo el título *Constantino Cavafis. Veinticinco poemas*, en la versión que realizarían nuevamente en conjunto José Ángel Valente y Elena Vidal. Unos años más tarde, en 1971, el proyecto de estos mismos traductores se completaría añadiendo cinco nuevos poemas, con la aparición del libro *Constantino Cavafis. Treinta poemas*.

Será sin duda de gran utilidad contextualizar resumidamente el periodo entre los años 50 y 60 de la poesía en España, con el fin de valorar el influjo de la figura del poeta griego en nombres tan relevantes como Luis Cernuda y Jaime Gil de Biedma. En el mencionado estudio de las traducciones de Cavafis, el autor nos recuerda que «Otra referencia que Valente y Gil de Biedma comparten en su común preocupación por la necesaria renovación de la poesía española es la que supone la obra de madurez de Luis Cernuda». (Fernández, 2001: 25) Habla de 1958, cuando aparece la tercera edición de *La realidad y el deseo* y recoge estas declaraciones del barcelonés escrita en su libro *Retrato del artista en 1956*:

[...] los poetas españoles llevaban bastante tiempo empeñados también en librarse de ese tipo de poesía personal subjetiva, con éxito sólo esporádico [...] No es que, de la noche a la mañana, unos cuantos jóvenes descubriéramos en Cernuda a un gran poeta ignorado [...], sino que su obra de madurez nos llegaba en el momento justo. Quizás el primero en advertirlo fuese José Ángel Valente [...] diciéndome que Cernuda, entre todos los poetas del veintisiete, era el más próxima a lo que nosotros intentábamos hacer (Fernández 2001: 25).

Liberar al poema del peso que suponía una subjetividad excesiva. Retengamos esta idea. Esa preocupación de todo un grupo de jóvenes poetas entre los 50 y los 70, era la prolongación de lo que se había gestado en el Modernismo de Juan Ramón, A. Machado y Unamuno, y quizá, jóvenes como Cernuda necesitaron pulir esa premisa fuera de España, y reforzarla desde el contacto con poéticas extranjeras como la de Robert Browning y la escuela de poesía lírica inglesa. La aportación

de esa novedad desde un poeta español como Cernuda era especialmente atractiva para Gil de Biedma y Valente. Y en ella se integraba también la huella de Cavafis en Cernuda, tal y como éste declara en 1959:

De entre los poetas contemporáneos muertos, Yeats [...], Rilke y Cavafis, el poeta griego de Alejandría. De este último no conozco sino algunos poemas en traducción inglesa; pero aquel sobre tema de Plutarco, donde Marco Antonio oye en la noche la música que acompaña el cortejo invisible de los dioses, que lo abandonan, me parece una de las cosas más definitivamente hermosas de que tenga noticia en la poesía de este tiempo» (Fernández 2001: 26).

Desde lo expuesto nos resulta natural afirmar, pues, que la clara admiración de Cernuda hacia Cavafis, sumado a su interés por la poesía inglesa, ejerce un doble interés de Gil de Biedma y Valente hacia un Cernuda en madurez, formado con todos esos elementos exóticos de la poesía europea, y prepara la sensibilidad de esta línea de la joven poesía de España para una adecuada valoración hacia una obra como la de Cavafis. Es comprensible, por tanto, que W. H. Auden, tan emparentable a Biedma por razones que ahora sería difícil analizar, clasificara para siempre, como única y reconocible, la poesía del alejandrino por ese célebre «tono de voz» que se articula en sus poemas. La idea se recoge en el texto incluido y traducido del inglés por el propio Ángel Valente en su segunda presentación de versiones, *Treinta poemas* (1971).

¿Qué es pues lo que de los poemas de Cavafis sobrevive a las traducciones y nos conmueve? Algo que sólo se me ocurre llamar, y con la mayor inadecuación, un tono de voz, un discurso personal. He leído traducciones de Cavafis de muchas manos distintas, pero cualquiera de ellas era inmediatamente reconocible como un poema de Cavafis; nadie más que él podría haberlo escrito (Valente, 2002: 143). (el subrayado es mío)

Y no ha perdido vigencia desde su llegada ese *tone of voice* que sigue perviviendo en las traducciones. El arte -decía Marcel Schwob en las *Vidas imaginarias*- «no desea más que lo único». Este elemento único dota a la poesía cavafiana de una identidad permanente, que es, entre otras razones, lo que lo convierte en un poeta merecidamente traducido durante generaciones.

El valor de Cavafis para la formación de voces como Cernuda, Gil de Biedma, o Valente, entre otros, no se refleja tan sólo en términos literarios; su palabra poética adquiere por otras razones consideraciones de significado universal, tales como una nueva idea de libertad, que contribuye, en buena medida, a la tolerancia y la apertura de nuevos valores sociales. Tales consideraciones son más visibles si la entrada de esa novedad se produce en una sociedad en transformación como lo era la de España en la década de los 60-70. Cabe destacar entonces el papel de la traducción como acto portador de lo revitalizante, al permitir la entrada nuevas miradas

poéticas. El hecho lo subraya Rodríguez Fer, cuando escribe: «integrar al panorama cultural de los 60 una poesía como la de Cavafis, contribuye a curarnos del “prejuicio homofóbico tan sólidamente instalado en la España franquista”». (Valente 2002: 19) No en vano, Ángel Valente, quiso advertir al lector de sus traducciones ese aspecto del nuevo poeta casi recién entrado en España:

La experiencia subyacente, total o parcialmente explícita, no es la del amor heterosexual. Conviene anotar ese hecho porque es importante en el contexto de la poesía amorosa de Cavafis. Pero tal experiencia queda incorporada en ésta con la misma naturalidad que en mucha poesía antigua. Por supuesto, sólo un criterio muy angosto podría omitir o regatear, por razones de pudor afectado o provinciano, la presentación de algunas de las piezas de más manifiesto interés para la comprensión de la obra de Cavafis. (Valente 2002: 153)

Con esto se trataba de contribuir con elementos de cambio para un renovado marco social e histórico. De modo que, además del deseo de introducir en el campo editorial la obra de Cavafis, estos fueron algunos de los asuntos que llevaron a Valente a colaborar con Elena Vidal para introducir en España a este autor apenas conocido en aquella época.

En las páginas siguientes nos detendremos en los motivos, ya de tipo literarios, que Valente aprecia en la obra de Cavafis para proponerse su traducción. El poeta griego Giorgos Seferis, Nobel de Literatura en 1963, es un autor muy ligado a la vida y obra de C. P. Cavafis, T. S. Eliot y Ezra Pound. En un texto incluido por Valente en su edición de *Treinta poemas*, escribe a propósito de la poesía y la tradición en el escritor de Alejandría, que lo decisivo en todo poeta es:

[...] la capacidad de éste para transfundirse en el material del que va a hacer sus poemas (Valente 2001: 137).

Toca aquí un tema de vital importancia para la mirada poética de su traductor, sobre todo si sabemos que éste opera primero desde el ángulo del lenguaje del poeta original, para así, objetivamente, ser el mediador desde el que hacer fluir su palabra poética en castellano. Veamos qué cualidades comunes pueden unir a las dos personalidades literarias en cuestión, para ir desgranando aquellas que convierten a Ángel Valente en el canal adecuado para la palabra del alejandrino. En el caso de Cavafis, la esencia aportada a su material no es el resultado de una obra precipitada, pues el corpus principal de su producción lo forman algo más de 150 poemas, una cifra reducida para alguien que vivió 70 años y se dedicó con entrega a la escritura a lo largo de su vida. Esta esencia con la que Cavafis nutre sus poemas parte de dos focos: su experiencia amorosa, y una verdadera pasión y profundo conocimiento de la historia. Esto último se hacía evidente en unas declaraciones del poeta alejandrino citadas ya en numerosos estudios de su obra:

Muchos poetas son exclusivamente poetas -dijo en una ocasión Cavafis-... Yo soy un historiador-poeta (Valente 2001: 151).

En efecto, desde el escenario de la historia compone Cavafis una notable cantidad de sus poemas que, como acabamos de señalar, junto a su otra vertiente de poemas evocadores de un sublime eros, forman el principal cuerpo de su obra. Muchas de sus composiciones parten del hecho histórico y el mito de la cultura griega. De sus lecturas de historiadores romanos como Plutarco han salido algunos temas de poemas ya emblemáticos como «El dios abandona a Antonio» o «Reyes alejandrinos». De su amplio conocimiento de la historia, bien reflejado en la inspiración para sus poemas, es decisiva su predilección por la etapa greco-bizantina, el Oriente griego, y «las monarquías helenísticas en que se descompuso el imperio de Alejandro» (Valente 2002: 151-152). El detalle subrayado es relevante porque desde él, si se puede afirmar que la palabra histórica es de por sí evocadora, la palabra histórica que narra la derrota, refleja plenamente el vacío que ésta genera, y se presenta así doblemente eficaz para intensificar este fin evocador.

Desde la perspectiva de un traductor como Valente, ávido de enriquecerse poéticamente, «[los versos de otros] son elementos que se incorporan a la escritura, y esa sería la función más importante de la traducción para un escritor», (Pérez Ugena 1999: 57) no creemos que pase inadvertido el recurso de corte histórico de Cavafis, cuanto menos si leemos algunos títulos del poeta gallego como «Las legiones romanas» (*Breve son*, 1953-1968) o «Hojas de la Sibila» (*Material memoria*, 1977-1978). El efecto de causó el ejercicio de las versiones en la escritura de Valente, es confesado por él mismo como se lee en las siguientes declaraciones de una entrevista:

Me parece que mi punto de máximo de contacto con la lectura de Cernuda habría que situarlo en algunos poemas de *La memoria y los signos* (1960-1965). Pero esa lectura está ya ahí cruzada con la lectura convergente de Cavafis, de quien hice entonces unas versiones, luego publicadas. (Rubio 1980)

De lo leído se desprende que a Valente no aborda las versiones desde un ángulo profesional, sino más bien de intercambio literario, a fin de que le permita descubrir las habilidades del poeta alejandrino que él mismo resalta en la nota a sus traducciones, cuando el griego se esfuerza «una y otra vez en iluminar ese difícil punto de intersección en que por un momento coinciden, tantas veces en sentidos opuestos, el destino personal y el de la Historia misma». En las próximas páginas daremos algunos ejemplos para reforzar nuestro argumento, y poder rastrear esa huella de Cavafis en el procedimiento compositivo de poemas propios de Valente. El destino personal, la Historia, el eros, ¿cómo presentaba esto desde su prisma el autor del poema «Ítaca»? El escritor M. Peridis,

quien dedicó buena parte de su vida a retratar la figura de Cavafis, refiriéndose a algunas cualidades del poeta destacó lo siguiente:

Antes que nada Kavafis estudió historia. No como aficionado que lee en sus horas perdidas, sino seria y sistemáticamente. [...] Se especializó en la historia del helenismo postclásico y de los periodos grecorromano y bizantino. Asimiló perfectamente el espíritu de esas épocas. El conocimiento llegó a ser casi vivencia para él, [...]. (Castillo 2003: 62) (el subrayado es mío)

Nos cubrimos de prudencia al aportar impresiones o percepciones personales de quienes lo biografiaron, pero tales aportaciones suelen estar en consonancia con otras declaraciones que parten de autoridades literarias como E. M. Forster, W. H. Auden, Giorgos Seferis, o I. A. Serayanis. En cualquier caso, esa capacidad para convertir el conocimiento en casi vivencia, que luego tomará forma de poema, nos acerca ya a la teoría del proceso creativo en la poesía que Ángel Valente planteaba en su ensayo «Conocimiento y comunicación». Ese mundo del pasado reflejado en muchas de las páginas del alejandrino de un modo tan singular, lo evidencian otros estudios realizados acerca de la vida y obra del griego: «se refería con entusiasmo a la época helenística y grecorromana. “En esa época me siento libre. Ya la he hecho mía”». (Castillo 2003: 63).

Si asumimos que en el poeta griego el conocimiento del pasado era, pues, casi una experiencia, queda justificado el ahondamiento de su poética en las raíces de la historia y del mito clásico. Valente asume este relevo al volcar esa palabra evocadora en sus versiones cavafianas; de esa manera asimilaría el procedimiento, parcialmente, para la expresión de su propia palabra en futuras composiciones.

### Ars poética de Cavafis y Valente, una visión compartida

Existen claros esquemas afines entre Cavafis y Valente para determinar un proceso creativo común en la elaboración de un poema. En 1963, M. Peridis publica la primera parte de un texto que Cavafis tituló *Ars poetica*, fechado parcialmente por su autor en 1903, y que se considera un claro testimonio de su poética escrito de su propia mano. De su lectura en paralelo con el citado ensayo «Conocimiento y comunicación»,<sup>9</sup> escrito en 1957 por Valente, se desprenden varias coincidencias en su consideración del acto poético.

El beneficio de la experiencia personal -dirá Cavafis- es, sin duda alguna, considerable, pero de observarse estrictamente limitaría sobremedida la producción literaria y aún la producción filosófica. Si hubiera que

---

9 Consultar Valente (2008) en nuestra bibliografía.

esperar a envejecer para poder hablar de la vejez [...], muchas cosas podrían no ser escritas en absoluto, desde el momento en que la persona que las experimenta podría no ser la persona dotada del talento para analizarlas y expresarlas. [...] Tal vez Shakespeare nunca fuera celoso en su vida, luego no debería haber escrito *Otelo* [...]]» (Kavafis, 1999).

Una idea paralela se desarrolla en palabras de Valente:

Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, lo que hay en ella de no repetible y fugaz. [...] Porque la experiencia como *elemento dado*, como dato en bruto, no es conocida de modo inmediato. [...] La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza (Valente 2008: 41).

Ninguno es partidario, pues, de conceder plena fe al campo de lo vivido personalmente para recurrir a éste como el mejor punto de partida, o único, en el proceso creativo. Como dice Juan Gelman del oficio de la poesía, uno espera «el milagro del maridaje feliz de la vivencia, la imaginación y la palabra». «El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia», continúa Valente, porque ese material le es dado en el proceso de creación del poema. Quizá, esta última idea la traslade más cabalmente un poema de Cavafis incluido en la primera entrega de versiones valenteanas. El título es «He dado al arte» (Cavafis 1964: 47):

Me siento y medito.

He dado al Arte

deseos, sensaciones,  
ciertos entrevistados  
rostros o líneas,  
la insegura imagen  
de amores incompletos.

Dejad que a él me entregue.

El Arte sabe  
dar forma a la Belleza,  
con toque imperceptible  
completando la vida,  
combinando impresiones,  
combinando los días.

El poeta de Alejandría parte desde una zona de realidad experimentada, y tras haber obtenido resultados imprecisos, deja al Arte la labor de formar la Belleza. En ese sentido cobra especial importancia la cita de Goethe recogida por Ángel Valente en el citado ensayo: «La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma». (Valente 2008: 42) Es la misma

poética, según la cual, el poema en sí se muestra como un proceso de indagación, y es al Arte a quien le corresponda la tarea de formarlo; esta idea se asemeja sorprendentemente a la expuesta un poema del segundo poemario de Valente, *Poemas a Lázaro* (1955-1960), titulado «Objeto del poema» (Valente 1998: 105).

Te pongo aquí  
rodeado de nombres: merodeo.

Te pongo aquí cercado  
de palabras y nubes: me confundo.

Como un ladrón me acerco: tú me llamas,  
en tus límites cierto, en  
tu exactitud conforme.

Vuelvo.  
Toco  
(el ojo es engañoso)  
hasta saber la forma. La repito,  
la entierro en mí,  
la olvido, hablo  
de lugares comunes, pongo  
mi vida en las esquinas:  
no guardo mi secreto.

Yaces  
y te comparto, hasta  
que un día simple irrumpes  
con atributos  
de claridad, desde tu misma  
manantial excelencia

De la lectura de estos poemas se desprende que tanto Valente como Cavafis parten, significativamente, hacia el objetivo de plasmar la memoria de las palabras sabiendo que el poeta actuará como un mediador mediante la escritura. Conocedor del don en la palabra original de Cavafis, un traductor como Valente espera ponerse en el exacto lugar de donde partía tan singular



poesía para alcanzar en su versión (su propia palabra) castellana el genio poético que alcanzara el de Alejandría.

Desde mi opinión personal acerca de lo que hace única e irrepetible la poesía de Cavafis, diría, sin dudarlo, cierta *aura* de atemporalidad en su lectura; añadiría otro rasgo atrayente de sus poesía, y es el hecho de no emplear metáfora alguna en sus versos, lo que hace que su lectura se aproxime a la prosa. Esa imposibilidad de dibujar el límite entre un género y otro marca su tono. Y esta anulación de los límites potencia su discurso a caballo entre lo histórico y lo poético, rasgo raramente perceptible en otros autores. Crea una zona poética donde se desdibujan los límites, un parámetro de especial relevancia en la andadura poética del poeta de Ourense. En un notable número de textos poéticos de creación propia de este poeta-traductor gravita también un *aura* de atemporalidad, y desde ahí pueden emparentarse las obras de ambos, precisamente por esa capacidad de abolir fronteras en la expresión poética.

#### La palabra histórica como sustancia en el poema

Desde todos los puntos de vista lo histórico canta siempre el origen, la memoria antigua, colectiva y social. Es el terreno que contiene un sustrato donde actuábamos, hemos actuado y actuamos todos. La palabra de contenido histórico retiene un valor que transita fácilmente por el alma humana. Comparte con la palabra poética la remisión a las raíces, al origen, lugar donde nos sitúa cuando lo encontramos en el texto. Tal poder de evocación, común entre lo histórico y lo poético, interesa especialmente a un pensador de la palabra como es Valente desde sus inicios. La combinación natural de estos elementos en la poesía de Constantinos P. Cavafis ha representado un modelo a seguir visible en muchos poemas del poeta gallego. Y la razón histórica y los motivos sociales son difícilmente dissociables en el ámbito de la poesía, o más específicamente, de cierta poesía «comprometida». Resultaría demasiado difícil desarrollar este último término, pero diremos que desde el hecho histórico, el poeta que se encamine por esta vía, encuentra el medio propicio para denunciar, juzgar a un régimen que rechaza, o ponerlo en el blanco de su objetivo. El campo de acción es válido para todas las épocas, y mostrar indignación ante el cierre de libertades referidas al pasado es revertir la protesta en el presente. Tal actitud se encuentra en el poema homenaje-denuncia «Un oscura noticia», de Ángel Valente, que pasaremos a analizar más adelante.

En este sentido, cabe preguntarse por qué Cavafis y Valente incluyen el hecho histórico y ciertos personajes de la Historia como un recurso creativo y parte de su eje temático. ¿Porque los

nombres de la Historia saben como ningún otro sugerir dónde transcurrieron los hechos? Obvio. ¿Porque cada vez que son leídos vuelven al presente? Verdad. ¿Porque el sustrato histórico es sinónimo de la memoria y la palabra poética la cultiva como ninguna otra? Ciertamente. La verdadera palabra histórica contiene en su mensaje algo imperecedero, y este es un valor que todo poeta anhela fijar en su poesía. «Con mucha frecuencia la obra del poeta no posee sino un vago significado: una sugerencia; las ideas habrán de ser ensanchadas por sus generaciones futuras [...]», declara Cavafis en su manifiesto *Ars poética*. «Platón -continúa- dijo que los poetas expresan profundos significados sin ser conscientes de ello» (Cavafis: 1999).

Hay un valor muy relevante que comparten la palabra histórica y la poética: a ninguna le es dado desprenderse de su valor reminiscente. Así la palabra «templo» o «César» -por citar dos ejemplos claros- aportan valiosos e inolvidables ecos a la imaginación del lector, ya sea del ámbito histórico o poético. Eco y sentir que se imponen por su peso de arquetipo. La capacidad de sugerencia en el texto poético se alza con una presencia bastante similar a la del texto histórico, sobre todo en aquellos de fuentes antiguas, que es de donde la tomaba Cavafis. A esa cualidad para sus poemas, quizá aludía Valente en los textos de presentación de sus versiones. Si la palabra o materia histórica inyecta de memoria los versos de Cavafis, esta reflexión de Ángel Valente acerca de lo trascendente en todo poema, nos servirá para argumentarlo:

No es el poema mensurable por la extensión, sino por su capacidad para engendrar, fuera de lo mensurable, la duración (Valente 1997: 26).

El desfile de los dioses antiguos visible en tantos poemas de Valente tiene su origen, por un lado, en su contacto con el mundo clásico greco-romano, y por otro, en el papel concedido, en algunas ocasiones, a personajes *menores* o *secundarios* de la Historia, al modo que lo hiciera Cavafis. La invitación a esta serie de nombres *menores* de la Historia para protagonizar los poemas, tan dada en el poeta alejandrino, y una revisión detallada de los títulos de Valente, nos permite evidenciar el empleo de este recurso semejante. Considerémoslo en el poema «A fool» (*El inocente*, 1967-1970), encabezado por el título y la escena de donde a su vez se inspira la pieza en sí, *Troilo y Cresida*: 11. 3, una obra poco difundida de Shakespeare:

«En un personaje de la cadena reposa pura la  
pura estupidez del ser.

Agamenón es un imbécil por querer mandar a  
Aquiles; Aquiles es un imbécil por dejar que lo

mande Agamenón; yo, Tersites, soy un imbécil  
por ocuparme de estos dos imbéciles, Patroclo,  
en fin, un imbécil puro.  
O la desolación fecal del ser»,

Salta a las páginas un Valente procaz con algún término que raya lo soez. El peso de grandes nombres de la Historia como Agamenón y Aquiles es relegado en el poema a un segundo plano por la voz de Tersites, verdadero protagonista. Este guerrero que acompaña a los aqueos en la Guerra de Troya, ocupa un papel de “bufón” en la *Iliada*, y su carácter viene a reflejar el de un personaje vulgar y ridículo. Si además observamos que es introducido a través de una obra de escasa repercusión del gran Shakespeare, podemos considerar la publicación de Valente como un rescate literario; una actitud en consonancia con ese interés de Cavafis en retratar a los marginados por la historia. No está de más recordar, por otro lado, que Luis Cernuda se encargó durante su estancia en Inglaterra de traducir al castellano *Troilo y Cresida*, dato que quizá no se le escapara a Valente, y pretendió con ello rescatar del olvido una obra de por sí ya doblemente ninguneada.

En otro poema de Valente, «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras», del libro *Interior con figuras* (1973-1976) se retrata a Eneas, también guerrero de Troya, y de su lectura podemos apreciar uno de los principales rasgos que emparentan su poética a la de Cavafis: la bajada al reino de las sombras para hallar la verdad (o luz) del destino.

Oscuros,  
en la desierta noche por la sombra,  
habíamos llegado hasta el umbral.

La mujer era un haz de súbitas serpientes  
que arrebatava el dios.

[...]

Aquí está el límite.

Ya nunca,  
oscuros por la sombra bajo la noche sola,  
podríamos volver.

Pero no cedas, baja  
al antro donde se envuelve

en sombras la verdad.  
Y bebe,  
de bruces, como animal herido, bebe su tiniebla,  
al fin.

En ciertos apuntes del ensayo «Mediterráneo: la oscura luz del engendramiento», (Valente, 2008: 572), acaso Valente nos desvela por qué incluye a Eneas en su composición poética. Homero, en su *Odisea*, narra la ruta del héroe marcada por el destino que le dictaminan los dioses; Virgilio, en su *Eneida*, cuyo «intertexto» principal es la *Odisea* -nos recuerda el ensayista-, narra la mítica ida por esas mismas aguas de Eneas hacia Roma. Aunque los motivos de un viaje y otro sean distintos, Valente encuentra

un punto de especial coincidencia, un punto de extraordinaria, de poderosa fuerza poética en ambas epopeyas. Es el descenso a las sombras, la consulta a los que ya no viven, pero pueden saber el secreto destino de los vivientes, la nekya o descensus ad inferos» (Valente 2008: 579). (El subrayado es mío)

El apunte subrayado remite directamente al asunto de la composición poética. Traer a colación el presente poema nos permite evidenciar cómo Ángel Valente se apoya, desde un conocimiento del mito, en los valores y significados que aportan estos textos clásicos para presentar elementos claves de su poética. El procedimiento dio buen resultado también a un Cavafis que enraizó su poética en fuentes de la mitología, patente en poemas como «Ítaca» o «Los caballos de Aquiles», versionados en *Veinticinco poemas*.

Retomando los elementos de la narración de Eneas poetizados por Valente, diríamos que la llegada al límite tras el viaje, la consulta a los dioses para definir nuevo camino, y el necesario descenso del héroe al reino de las sombras en pos de una respuesta no hallable en la superficie, serían las tres claves. Todo esto adquiere un carácter muy simbólico para comprender la personalidad literaria de las figuras estudiadas en el presente artículo.

Quizá desde esta última estrofa,

Y bebe,  
de bruces, como animal herido, bebe su tiniebla,  
al fin.

a algún lector que recuerde el poema cavafiano «Fui», le costará distinguir entre la voz del alejandrino y la del gallego, por su evidente resonancia; si nos permitimos a continuación un guiño

creativo al cerrar la última línea escribiendo «bebe su tiniebla, al fin, como sólo el audaz bebe el placer», sentiremos quizá más emparentable ese tono de voz que hacía único al poeta griego

El verso subrayado por nosotros corresponde al verso final del célebre poema «Fui». En el poema «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras», Valente acusa los ecos de un tono de voz muy patente en las composiciones de Cavafis. Consideramos que en el poeta gallego se evidencia una dependencia de la huella cavafiana, al tiempo que se mantiene una absoluta autonomía para entroncarse a las fuentes mitológicas, a fin de dar con los matices y elementos de una voz propia. Posiblemente desde el movimiento que le permite la traducción, y desde las lecciones incorporadas a su propia voz lírica, aprovecha ese espacio para ofrecer poemas como el del citado Eneas, «Las legiones romanas» (*Breve son*, 1953-1968), «Cuando en las noches» (*La memoria y los signos*, 1960-1965), «XXXIV (Un testigo)» (*Treinta y siete fragmentos*, 1971), «Composición heroica» (*Interior con figuras*, 1973-1976), o «Hojas de la Sibila» (*Material memoria*, 1977-1978). Como se evidencia, nuestra lista de poemas de espíritu cavafiano abarca distintas etapas de su obra. El poeta de Alejandría «tenía el don de la evocación, que es sin duda, su mayor virtud poética -como ya hemos señalado-, y gracias a él traía, invocaba desde el pasado sus figuras conocidas y sus escenas». No es de extrañar, por tanto, que Ángel Valente aprecie este poder evocador del alejandrino, quien además incorpora la palabra Histórica a sus composiciones dotándolas de una doble dimensión evocadora. Quien conocía ya profundamente la literatura del mundo clásico y lo trasmutable de sus escenas y valores para la gestación de obras propias, como se lee en el mencionado ensayo «Mediterráneo: la oscura luz del engendramiento», se revela como un traductor dotado para trasladar lo esencial del lenguaje poético del alejandrino al castellano. Antonio Machado, uno de los grandes maestros más reivindicados por Valente, sostenía con la voz de Juan de Mairena que «lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir [...] lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas» (Machado 1957: 127). Una valoración que no debió de pasar inadvertida en las profundas lecturas que el poeta de Ourense dedicó al maestro sevillano.

La materia de la historia no es, como vemos, materia cerrada, ya que lo determinante es cómo actúa en la conciencia del creador capaz de transformarla. De todo esto se desprende que este valor, realizado por una sensibilidad como la de Cavafis, será visto como un privilegio que Valente persigue para su andadura poética.

## Objetividad para el poema

Es importante transmitir la voz poética con la objetividad necesaria para lograr un poema perdurable. Esto tiene mucho que ver con eso que decía T. S. Eliot: «El único modo de expresar la emoción en forma de arte es encontrar un *correlato objetivo*» (Valente 2002: 140). La frase es recordada por Giorgos Seferis en la nota que Ángel Valente incluye para su presentación en *Treinta poemas*. Eliot, considerado por Valente como un notable teórico de la literatura, continúa diciendo:

[...] un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que será la fórmula de una *particular* emoción, de tal modo que cuando se dan los factores externos, determinantes de la experiencia sensorial, la emoción queda inmediatamente evocada. (Valente, 2002: 140)

El método será empleado notablemente por Cavafis, y así deja constancia de ello en su *Ars poetica*, cuando observa diversos aspectos de su proceso creativo:

Esto [transmitir una emoción] resulta más fácil en la descripción de una batalla, de una situación social, de un paisaje o un escenario» (Cavafis 1999).

Algo que seguramente no pasaría inadvertido en la lectura de Valente; el correlato del maestro alejandrino será la Grecia oriental, muchas veces bizantina, y los pequeños reinos del interior de Anatolia, además de los episodios escritos por Plutarco, de donde saldrá el emblemático «El dios abandona a Antonio».

El arte del correlato objetivo en manos de Ángel Valente, para limitarnos a un hecho histórico de marcada importancia para él, se cifra en «Una oscura noticia», poema en explícito homenaje a Miguel de Molinos. En esta pieza, el modo en que actúa lo pasado, retomando a Mairena, determina y permite modularlo a la conciencia del creador. El vínculo entre el místico religioso Miguel de Molinos (Teruel, 1628, Roma, 1696), víctima de la intransigencia de las autoridades religiosas de su época, y José Ángel Valente, a quien debemos una elaborada edición de la *Guía espiritual* (Barral editores, 1974), es el marco para comprender el motivo del homenaje, y nos da pie a afirmar que el asunto brota de la experiencia y conocimiento personal del estudioso de Ourense.

Una vez más es el destino, tema que «da unidad vertebral a la obra de Cavafis» (Valente, 2002: 152), el asunto de la composición, el destino personal ya *caído* de la mano del héroe-víctima, nada idealizado como el de los hombres de los poemas del griego. El destino de Miguel de Molinos

se convierte en poema y adquiere además la dimensión del compromiso-denuncia que rebasa entonces el del ámbito de la literatura. La unidad temática parte de un sombrío hecho histórico para narrar la injusticia del proceso a que fue sometido en Roma Miguel de Molinos, figura semianónima que la Historia triunfante acaba por arrinconar, y que nos recuerda tanto -insistimos- a los personajes de la Historia no heroica, y nada idealizante de las páginas de Cavafis.

Transcribimos el inicio del poema:

Y luego ya estabas tú en Santa María Sopra  
Minerva,  
bajo la gloria insigne del otoño romano  
y en el año de gracia de 1687,  
para salir vestido de amarillo,  
amarillo chillón de retractado,  
bajo el otoño claro, a gloria  
y satisfacción de la ortodoxia,  
del traidor d' Estrées y de la grande Francia  
del Rey Soleil y el inflado Bossueto. (Valente 1998: 371).

A la trama se van añadiendo detalles del proceso, entre los que no falta la ácida mención a los monarcas de España y la institución católica responsable en el momento. Ante la falta de voz para casos imperdonables de la Historia como el referido, Valente no duda en tomar la oportunidad de adscribirse él también en la autodefinición de «historiador-poeta», poniendo voz desde la literatura a un hecho histórico.

### Poemas de amor, cuerpo y deseo

En este tipo de poemas, en la palabra de Cavafis renace la imagen del cuerpo joven cuando el poeta ya es anciano, y en los versos se levanta la voz de un presente espiritual muy dolido ante la imposibilidad de recuperar la belleza de juventud. Aceptando que para Valente el poeta es quien incorpora las cenizas como algo restituyente del ser, encarnaría con ese espíritu esta misión de trasladar sus palabras al castellano cuando se enfrentaba a los textos cavafianos de carácter erótico.

No es sencillo añadir algún aspecto novedoso a los juicios que la crítica ya ha emitido sobre la poesía de Constantino P. Cavafis, tan peculiar y única; todos coinciden en su especial gracia donde combina elementos prosaicos y poéticos para poetizar sus temas: lo fugaz, la traición, los dioses, el deseo; ciertamente su voz se mueve en un raro equilibrio entre un tono antipoético y una gran expresión poética, en parte debido a la ausencia de metáforas y a un marcado desapego por el tono elevado; esto da a sus versos una concisión que los hace más cercanos, algo asociable a la voz de algunos momentos de *La memoria y los signos* (1960-1965), tercer poemario de J. Á. Valente.

«Arriba rompe el día./ Aguado sólo la señal del canto./Ahora no sé,/ahora sólo espero/saber más tarde lo que he sido.», del poema «La señal» que abre el libro citado, y que nos recuerda a estos versos de Cavafis traducidos por Valente:

Que me detenga aquí./Que también yo contemple por un momento/la naturaleza,/el luminoso azul del mar en la mañana y del cielo sin nubes y la amarilla arena: estancia/hermosa y grande de la luz.  
(Valente 2002: 183)

Pere Gimferrer aplaudió la aparición de los versos de Cavafis en la palabra de Valente, y así lo esclarecen las siguientes declaraciones:

[...] traducido por Valente, Cavafis nos remite a Valente como debía ser [...] Así, el poeta traductor proyecta sobre sí mismo el rayo de luz que dirige al espejo en que se mira y mira la poesía. Con lo cual cada nueva versión nos enriquece: tal las múltiples facetas de un prisma giratorio, nos va mostrando el haz y el envés infinito de los poetas, traductores y traducidos» (Gimferrer 1964: 3).

Merece la pena recordar el fragmento de Cavafis que Valente reproduce en el prólogo a sus versiones, para señalar lo significativo de sus composiciones amorosas.

Desnudez breve de la carne, cuya imagen ha atravesado/veintiséis años y ahora acude/y permanece en el poema (Valente 2002: 153).

Las líneas, además de evocarnos la voz de un buen número de los poemas de *El fulgor* (1984), como aquí se evidencia:

Ahora que tu cuerpo te abandona o toca/tardío la extinción:/¿tuviste cuerpo tú alguna vez,/gloriosamente ardido cuerpo, tú,/ cuerpo del desear? (Valente 2001: 152),



dan pie a mencionar las claves que se muestran desde estas composiciones para aproximarnos este texto de Valente: el recuerdo, el regreso de la imagen y su continuidad en el poema; son las claves que nos abren el espacio poético de los poemas eróticos de Cavafis; se puede hablar aquí del éxito de las cenizas, las cuales cobran voz mediante el don de resurrección, sólo posible cuando asistimos a un verdadero acto poético.

Para concluir, sólo nos queda añadir que quizá porque el material de Cavafis carece de idealismo, su poesía se enmarque muchas veces en una redacción que raye con lo prosaico. Hable de episodios históricos o de experiencias más personales, su línea empieza y termina siendo una aclaración del asunto planteado desde la pérdida. En los poemas históricos reseña al héroe que ya no está, emperadores poco renombrados, la caída de una ciudad, o la ruina de un alto cargo militar; en los segundos, aquellos de carácter erótico, hay sobrias confesiones -de una rara belleza- de un hombre con plena consciencia de su declive, que desnudamente habla de sus ataduras: deseo de lo bello, nostalgia del cuerpo joven, abocamiento al amor prohibido. Lucha contra el olvido o contra el tiempo. Una gloria ausente y un cuerpo que ya no está generan un vacío, acaso lo único a lo que puede aspirar un creador, reiterará Á. Valente en sus diálogos con Antoni Tàpies; ese es el molde en que puede transfundirse en su papel de traductor para dar su voz a sus versiones.

Por último, nos hemos permitido escribir (o reescribir) un poema nuevo, hecho de dos voces convergentes y tejido con versos de un poema de cada autor, «El dios abandona a Antonio» de Cavafis, traducido por Valente, y «El día», extraído del segundo poemario del poeta de Ourense. La letra cursiva corresponde a los versos de este último poema. El nuevo tejido se extiende así:

Cuando, de pronto, a media noche oigas  
*si llega el día... para ti no esperes,*  
no lamentes en vano tu fortuna,  
*hunde la débil nave en las orillas,*  
y dile adiós a Alejandría.  
*Porque nada regresa de la noche*  
no te engañes, *no esperes.*  
En ningún caso pienses que es un sueño,  
*avanza con firmeza como si nunca hubieras de volver.*  
*Ahora débil pende, no vacile*  
*tu mano.* Oye con emoción, mas nunca  
con el lamento y quejas del cobarde.

*No hay orillas, sólo un naciente olvido:  
el tiempo es breve.*  
Despide a Alejandría que así pierdes.

## PAUL CELAN. UN PASO HACIA UNA ESTÉTICA DE LA RETRACCIÓN

José Ángel Valente sintió una especial afinidad hacia la poesía de Paul Celan (1920-1970), el poeta rumano de lengua alemana, cuya importancia para el autor de Ourense evidenció él mismo en las palabras que escribió para la presentación de sus traducciones:

Las presentes versiones son resultado breve [...] de un largo período de frecuentación de un lenguaje nuevo, de una paralela desfrecuentación de lenguajes gastados o vacíos, de un demorado diálogo, de un movimiento de irremediable aproximación o *filia*. (Valente, 2002: 233)

La fecha de publicación de sus primeras versiones es 1978, cuando aparecen en la revista *Poesía* bajo el título de «Doce versiones de Paul Celan», como nos informa Rodríguez Fer en el libro recopilatorio *Cuaderno de versiones*. Pero en realidad su labor de traductor hacia este poeta es más temprana, producida ya hacia 1974, según señala Jonathan Mayhew en otro estudio acerca de la obra del rumano versionada por Valente. (Mayhew, 2004: 90, n. 8)<sup>10</sup>

Posteriormente reunió cuatro versiones más que se publicarían en el libro *Lectura de Paul Celan: fragmentos* (1993). Y en 1995 se añadirían otras tres, siendo ya diecinueve el número de versiones publicadas en la segunda edición de este libro. Después de Cavafis, Celan se convierte así en el autor más versionado por José Ángel Valente.

Si recordamos que en la introducción del presente trabajo, nuestra tesis plantea una progresiva coherencia entre el desarrollo de la obra propia de Valente y la de los textos versionados viendo la labor de traductor realizada entre mediados de los 70 y la década de los 90, cuyos autores más atendidos son Paul Celan y Edmond Jabès, esta coherencia se hace más evidente. Es imposible, y acaso innecesario, establecer una línea precisa de confluencias. Ya el mismo Ángel Valente afirma que en su obra «están indisolublemente unidos mi preocupación religiosa y metafísica y mis preocupaciones sociales y civiles». Sin embargo, sí podemos, apoyándonos en el juicio de algunos estudiosos de la obra valenteana, establecer dos bloques de su producción poética para ver por qué la huella de de Paul Celan resulta más legible en la segunda etapa :

Su producción [la de Ángel Valente] acoge una veintena de libros, agrupados en dos grandes bloques: por una parte, un primer segmento (1953-1976), que tituló *Punto Cero* en su antología, donde plantea la indagación en la experiencia del ser, donde la angustia existencial y la naturaleza social del ser humano pasan a ser así materia de los poemas; por otra, un segundo segmento (1977-

---

10n. 8, «Según Claudio Rodríguez Fer, una carta escrita por Valente en 1974 revela que ya había traducido algunos poemas de Celan hacia esa fecha, aunque el nombre de Celan no empieza a aparecer en publicaciones hasta 1978 [correspondencia personal]» (la traducción es mía).

2000),<sup>11</sup> que denominó *Material memoria*, donde hallamos una búsqueda del ser más allá de la experiencia en el mundo, inquiriendo en el lenguaje mismo las respuestas que el ser humano necesita, pues en el lenguaje se encuentra su verdadera esencia. (Martínez-Falero, 2011: 335) (el subrayado es mío)

El poema «Mandorla», de Paul Celan, da título al tercer libro de esta segunda etapa, *Mandorla* (1982), y se abre con una cita de dicho texto, «*In der Mandel- was steht in der Madel? Das nichts*» («En la almendra. ¿Qué hay en la almendra? La Nada»). (Valente, 2001: 77) Un poema evidentemente significativo para el imaginario creativo de Valente; en la apertura ya se aprecia la simbología mística contenida en el elemento de la «almendra», y también la representación de «La Nada», que viene siendo ya desde los inicios literarios del poeta parte de su temática ensayística y poética.

Aportemos algunos datos biográficos de Paul Celan que serán muy aclaradores para situarnos en el terreno de su poética y entender qué aspectos permitieron que su traductor se integrara de manera tan profunda a ésta.

Nacido en el seno de una familia rumana judía en Czernowitz, provincia de Bucovina, la madre Paul Celan optó por educarlo en la cultura alemana, especialmente a través de su literatura, y del uso de este idioma en casa. Del padre fue de quien recibió su educación en la religión judía, y a quien le debe su cercana convivencia con la cultura hebrea. En 1920, momento de su nacimiento, Czernowitz aún es parte del imperio Austro-húngaro, el «enclave -nos señala Michael Hamburger, notable traductor de Celan al inglés-<sup>12</sup> germanoparlante que había sido destruido por los alemanes» (Hamburger, 1995: 129). Es interesante destacar la consideración del lugar de nacimiento del poeta rumano en los términos referidos, para relacionarlo como un punto decisivo que nos aproxime a entender la posición del poeta judío rumano ante su idioma:

Su alemán no podía y no debía ser el alemán de los destructores. Ese es uno de los motivos por los que tenía que crearse un lenguaje propio, un lenguaje a la vez de indagación y tanteo, crítico e innovador. Y cuanto más se enriquecieron sus recursos verbales y formales, más estrictamente los confinó a la órbita de sus preocupaciones más apremiantes. (Hamburger, 1995: 129)

Este aspecto de la indagación en el lenguaje nos acerca mucho a la perspectiva del poema como generador de su propio lenguaje, a la que radicalmente se confía Valente desde su ensayo «Conocimiento y comunicación» (1957), donde asienta sus bases acerca de la consideración del proceso creador del poema. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento.

---

<sup>11</sup> Los títulos que engloba esta segunda etapa son: *Material memoria* (1979), *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Mandorla* (1982), *El fulgor* (1984), *Al dios del lugar* (1989), *No amanece el cantor* (1992), y el libro póstumo *Fragmentos de un libro futuro* (2000).

<sup>12</sup> Michael Hamburger (1924-2007), notable traductor, poeta y crítico, destacable por sus reconocidas traducciones al inglés de F. Hölderlin, Gottfried Benn y Paul Celan.

[...] Por eso todo momento creador es en principio un sondeo oscuro. [...] Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia [...] De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento «haciéndose». (Valente, 1008: 42-43) (el subrayado es mío)

Si la creación de un lenguaje poético propio en Celan se ajusta, según lo señalado por Hamburger, a la «indagación y tanteo, crítico e innovador», ya sea por una obligada postura frente a un idioma que posee y rechaza, nos encontramos ante un poeta de métodos creativos muy próximos a los de Valente. Esto justifica, en nuestra opinión, que la traducción para el poeta gallego se entienda como una inmersión a lo *Tuffatore* que le permite realizar una idéntica indagación y tanteo en el lenguaje de los que traduce. Si la sustancia y el lenguaje del poema es el medio desde el que nuestro traductor opera en sus versiones, la poesía de Paul Celan supuso un caso excepcional para su traductor. Así lo evidencian las siguientes declaraciones:

Lo que yo he escrito lo siento tan escrito por mí como lo que he traducido de un poeta inglés o un alemán. La traducción tiene una importancia sustancial, y en ella está este aspecto, y luego el de que necesito incorporarme a un poeta, incorporar la sustancia del poeta, meterme dentro de su voz, y hablar con ella. Es lo que me ha pasado con Paul Celan, porque ha estado vinculado a situaciones más de extrema gravedad. En general mis traducciones han sido bien aceptadas: no puedo clasificarlas de precisas o buenas, sino que son poemas vivientes de Celan en castellano. (Pérez-Ugena, 1999: 56)

La confesión hace pensar en un autorretrato poético desde el ejercicio de las versiones. No nos alejamos de la verdad al afirmar que la poesía de Paul Celan resulta enigmática y un reto para todo lector, al menos en el primer contacto. «Su lenguaje, calificado velozmente de hermético, cifrado y simbólico, no respondía a los parámetros de la poética de la sencillez que se estaba desarrollando en aquel momento [la posguerra europea de los 50 y 60]». (Gómez, 2007: 189-190)

La idea de un poeta alejado del canon, no es más que otro de los rasgos de familia por los que se distinguen todos los poetas incluidos en *Cuaderno de versiones*, ya que la singularidad de cada uno de ellos los convierte en figuras difícilmente acomodables en una escuela o estilo.<sup>13</sup>

Iremos tratando de descifrar la complejidad de la voz poética del poeta rumano a lo largo de nuestro apartado; atendamos, de momento, a estas declaraciones de Ángel Valente, cuando se cumplían veinticinco años de su muerte, escritas en el texto «Bajo un cielo sombrío». Tengamos presente, además, que Paul Celan traslada a gran parte de su poesía el drama del genocidio del holocausto judío. El citado ensayo se inicia afirmando que «La palabra poética es palabra dicha contra la muerte» (Valente, 2008: 713), y continúa diciendo que, la de Celan «al cabo de una oscura travesía, ha llegado, viviente e inextinta, hasta nosotros».

---

13 Recuérdese que tan sólo John Donne, en la escuela metafísica de Inglaterra, y G. M. Hopkins, dentro de lo que aquí llamamos poesía lírico-espiritual inglesa, admiten su inclusión en alguna determinada tendencia.

Otro rasgo que unifica a los poetas escogidos por Valente, es la argumentada convicción de la incaducidad de su poesía, siempre vindicada por su traductor. No creemos que sea otro el primer motivo que lo impulsa al ejercicio de versionarlos, y así, hilando su discurso mediante la palabra en castellano busca absorber también ese rasgo de supervivencia para su escritura.

Para circunscribir el tema que nos dirige desde el inicio de nuestro trabajo, recordaremos a Valente como traductor de Cavafis. Si en las versiones del poeta de Alejandría, Valente participaba de la memoria implícita de la palabra histórica empleada por el alejandrino -sus fuentes eran Plutarco y antiguas narraciones de la grecia postclásica-, cuando interviene en los poemas de Celan, se incorpora a una palabra histórico-poética que narra un trágico fragmento de la historia del siglo XX, y quizá por esa cercanía late una oscuridad más doliente. Aunque sea una afirmación delicada que despierta varias sensibilidades en contra,<sup>14</sup> la lengua alemana del período nacionalsocialista, aparece rodeada de signos y atributos asociados a la ideología antisemita que imperó durante dicha etapa. Esta circunstancia, que preferimos tratar con el detalle que merece en un futuro trabajo, condiciona de manera evidente la percepción y uso que Paul Celan hace del idioma en su escritura; por eso, el sentido de la memoria de sus palabras, en relación al contexto histórico vivido por el poeta, es un ingrediente fundamental que cualquier traductor deberá asumir al reescribirlo. Esta idea queda poéticamente concebida en el verso celaniano, «lenguaje, lindero de tinieblas» («*Sprache. Finster-Lisene*»)), y nos avisa así del espacio de donde parten sus palabras. Algo similar se desprende de otro famoso e inquietante verso del rumano, cuando dicta: «Dice la verdad, quien dice sombra» («*Wahr spricht, wer Schatten spricht*»)). (Valente, 2002: 271)

Estos mensajes que no hacen concesión alguna a lecturas sencillas o superficiales, fueron tal vez las señales que la crítica vio como propias de una poesía concebida al margen del canon y las convenciones. Pero no hay duda, hoy en día, de que las circunstancias extremas en que el poeta de origen judío componía sus versos, impregnarían su lenguaje de una radicalidad máxima. Ese rasgo, el cual viene a ser común en la familia de poetas versionados por Valente, interesaría especialmente a su traductor. De «Terrible, laborioso nacimiento» clasificará éste la voz poética de Celan.

En todo ello Valente resalta además lo denunciante de la censura que vive el lenguaje en una etapa de autoritarismo político, un aspecto sufrido, naturalmente por el propio Celan en su época, y ya en el ámbito de las voces españolas por ejemplos como Cernuda, o Juan Goytisolo, tan asociables al poeta gallego; una censura y una manipulación del lenguaje contra los que siempre se ha comprometido a luchar intelectualmente, entre otras razones, porque hace prisionera a toda palabra poética. «El genocidio -continúa en el mismo discurso- se organizó, sabido es, por medio

---

14 Sobre este tema, remitimos al ensayo «El milagro del hueco», de George Steiner.

del lenguaje, con su carga mortal en la palabra, y tan sólo podía ser purgado en la palabra, restituyendo ésta a su ser, arrancándola de los largos, sumergidos, infernales túneles de la sombra» (Valente, 2008: 714) (el subrayado es mío)

Aportemos ahora otros datos biográficos de Paul Celan que, en nuestra consideración, determinaron su formación poética.

En el contexto de los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, se fue forjando la personalidad adulta del aún joven poeta rumano. Carlos Ortega, en el prólogo de sus *Obras completas* nos informa de que «A finales de 1933, el joven Paul Celan pudo enterarse directamente por boca de un tío suyo que vivía en Alemania de las persecuciones de que eran objeto los judíos en aquel país por parte de Hitler [...] A primeros de noviembre de 1938 salía hacia Tours [para hacer un curso preparatorio en la ciudad francesa] en tren vía Berlín, adonde llegaba al día siguiente de la terrible noche de los Cristales rotos[...]» (Celan, 2016: 12-13)

Con el objetivo de no abundar en datos históricos, nos ceñiremos ahora a destacar sucintamente aquellos que marcaron la biografía del poeta rumano, y que consideramos relevantes para una adecuada aproximación a su poesía. En el año 1939, de vuelta a su Czernowitz natal le sorprendió el estallido de la guerra. En 1940 el Ejército rojo ocupaba Rumanía, y aunque era un país neutral y no se esperaba la entrada de las tropas alemanas, en 1941 Hitler rompía el pacto de no agresión firmado con la Unión Soviética y entraba en el país. A partir de entonces Celan vive el presente de represión hacia los judíos, su posterior persecución y la deportación de sus padres a «Mijailovka, un campo a orillas del río Bug», (Celan, 2016: 15) en Ucrania, donde ambos perdieron la vida trágicamente por la política antisemita llevada a cabo por las SS. Poco más tarde, el mismo Celan se alistó «en un campo de trabajo del ejército rumano, donde estaba más seguro que en su ciudad», y tras la derrota de los alemanes en 1944 pudo salir superviviente y regresar a Czernowitz. Fueron los tiempos en los que escribió poemas como «Fuga de muerte» (*Todesfuge*), «tal vez el poema al que la crítica ha dedicado más atención de todos los escritos después de la guerra» (Celan, 2016: 17), y que remite a la matanza de Auschwitz. Parece ser que en 1945, cuando abandona su ciudad para dirigirse a Bucarest, «lo hizo como un apátrida, sin pasaporte ni nacionalidad». (Celan, 2016: 17) En los siguientes años su itinerario errante lo haría pasar por Hungría, Austria y finalmente Francia, en cuya capital se instaló hasta 1970, año en que decidió perder la vida suicidándose en el Sena.

Con esta resumida visión de su biografía, entendemos que muchas de las metáforas que pueblan los versos de Celan aluden directamente al genocidio del holocausto, y son señales de la inhumanidad vivida durante esos años. Por lo tanto, la angustia, el dolor, y la sombra de muerte que fluye en su poesía, proceden de experiencias directamente vividas. Una historia personal que es también colectiva de un sector mundial de gran importancia para la historia europea, el pueblo

judío, una cultura y una tradición a la que, por otra parte, Ángel Valente ha dedicado notables estudios que se reflejan además en sus creaciones poéticas. Las duras condiciones vitales del rumano justifican conclusiones como «la tarea del arte consistía en “no dejar de dialogar nunca con las fuentes oscuras”».<sup>15</sup> Una palabra nacida de condiciones extremas expresada en una radical singularidad; esto sería un buen título para resumir parte de su trayectoria literaria. Se reúnen así dos factores que motivan a Valente a presentar, a finales de los 70, las versiones en español de la poesía calificando el acto como el resultado de «un demorado diálogo», expresión que lleva implícito el significado de necesario. De ahí que afirme:

[...] necesito incorporarme a un poeta, incorporar la sustancia del poeta, meterme dentro de su voz, y hablar con ella. Es lo que me ha pasado con la poesía de Paul Celan [...] (Pérez-Ugena, 1999, 56)

Desde unos hechos históricos que condicionan tan obsesivamente la vida de este poeta judío, se explica, pues, que su palabra poética, escrita en el dolor del exilio, sea portadora de una gran esperanza y desesperanza que llenaba de riqueza su mensaje, y aunque pareciera casi condenada a extinguirse, es «palabra dicha contra la muerte», por usar la expresión de Valente, quien, creemos, aspira a ser rehistoriador de esa obstinación a no morir tan propia de toda palabra poética, cuando se incorpora al diálogo con la sustancia poética de Celan.

Verter el sentido de esa palabra en otro idioma, será una misión que se ajusta a un poeta para el que «el poema en la lectura se hace nuevo -una y otra vez- material de fondo», (Valente, 2008: 461) o sea, inextinguible.

### Unas notas sobre el alemán de Celan y la estética de la retracción

La identificación de Ángel Valente con el poeta rumano de habla alemana Paul Celan, encuentra su fundamento, además de en lo referido hasta ahora, en la condición de hombre desnaturalizado de su país de origen. Recordemos que su nacimiento se produjo en 1920, cuando Bucovina, «antigua provincia imperial» del Imperio Austro-húngaro, «acababa de integrarse en Rumanía». Czernowitz, su ciudad natal, «era entonces una ciudad de más de cien mil habitantes, casi la mitad judíos de expresión alemana. El resto de la población se repartía entre rumanos y ucranianos, sobre todo, y algunos húngaros, alemanes, austríacos y polacos, que hablaban sus

---

<sup>15</sup>Carlos Ortega, en su prólogo a *Obras completas*, escribe: [...] el pintor surrealista, Edgar Jené, a quien dedicó el poema «Recuerdo de Francia» y de cuya pintura escribió un revelador ensayo que constituyó el prólogo a un catálogo del pintor. En ese texto Celan proponía que la tarea del arte consistía en “no dejar de dialogar con las fuentes oscuras”. p. 19



lenguas respectivas [...]» (Celan, 2016: 11) Este ambiente tan culturalmente variado sitúa al poeta rumano, ya desde sus orígenes, en ese terreno tan controvertido de convivencia de fronteras que, en el caso de muchos artistas, suele revelarse como un ingrediente esencial para un apropiado acercamiento a su obra.

Sabemos, por otros datos biográficos recogidos en el prólogo de Carlos Ortega a las *Obras completas*, que «el pequeño [Celan] había frecuentado una escuela exclusiva, que impartía la enseñanza en alemán [...] En ese idioma «había aprendido a leer, y era la lengua que se hablaba en casa: un alemán sin acento, que su padre y su madre se esmeraban en pronunciar. Luego, en el instituto, recibiría las clases en rumano, que era la lengua oficial en todo ese territorio. Su padre le impuso entre tanto unas clases particulares de hebreo. Ese clima políglota, propio también de la ciudad de Czernowitz, no le abandonó ya nunca». (Celan, 2016: 12)

Si recordamos que en 1945 tuvo que abandonar, sin pasaporte ni nacionalidad, su lugar de origen, las *piezas* de identidad en el autor del poema «Fuga de muerte» (*Todesfuge*) se hacen dispersas. Para críticos e historiadores de la literatura, o para el mismo lector, los poemas de Celan causan desconcierto por su modo de expresión, tema y estilo. Muestran algo que perturba precisamente eso que mencionamos: su tema y su estilo. Quizá porque sólo ásperamente se podrán retratar asuntos como la muerte familiar a manos de las fuerzas totalitarias, o el trato sufrido por el pueblo judío, pero su palabra se aleja de las convenciones establecidas del ritmo poemático y estilístico, al modo que esencialmente podría considerarse que ocurre en la escritura del argentino Juan Gelman. El caso de su poesía, tan enraizada a la literatura nacida de la dictadura argentina, admite una serie de semejanzas con la del poeta rumano, la cual se gesta en el período de la posguerra europea: ambos experimentaron las peores consecuencias de un régimen totalitario: la persecución, el exilio, la pérdida de familiares; similitudes que acaso expliquen que los versos de estos exiliados no encajen en un teoría literaria, y sean percibidos más sencillamente -quizá, de ahí su hondura- como un testimonio poético necesario, radical y personal, cuyas sensibilidades alcanzan una alto grado de intensidad para reflejar en muchas ocasiones lo oscuro o *hermético* de su palabra, sin por ello dejar de vindicar una esperanza por la vida.<sup>16</sup>

Sería interesante desarrollar en otro momento la relación de estos poetas y sus respectivas biografías y obras literarias. En todo caso, sacar a colación la figura de Juan Gelman nos da pie a hablar de aquellos poetas que extremen las posibilidades de su idioma y crean un lenguaje muy

---

<sup>16</sup> Para conocer en detalle el recorrido vital y literario de Juan Gelman, remitimos al estudio biográfico y literario de Hernán Fontanet, *Juan Gelman y su tiempo: historias, poemas y reflexiones*.

propio en su poesía. Por lo general, la falta de fidelidad a un sistema de formas y normas creativas caracteriza sus obras, y consideramos que es acertado asignarle este modo de trabajo a poetas como Gelman<sup>17</sup> o Celan. Son líneas de creación que coinciden con el tantas veces mencionado credo poético elegido por Valente como apertura del tomo donde se reúnen sus primeros veintiséis años de poesía, *Punto cero* (1953-1979). «*La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad*». Por la dureza de los hechos que han marcado la vida de Celan (y Gelman) y han determinado su escritura, el poeta rumano que escribe en alemán elabora una escritura atípica, también señalada por varias voces de la crítica literaria. Así, Mario Martín Gijón, en un ensayo sobre las versiones valenteanas de Celan, recoge estas palabras de George Steiner:

[...] en virtud de sus traducciones del ruso, francés, e inglés, Celan pudo desplazar el alemán hacia una posición de saludable rareza [...]. Se convierte en un “meta-alemán” purgado de la suciedad histórico-política y por lo tanto, solamente aprovechable por una voz profundamente judía después del holocausto. (Martín, 2011: 126)<sup>18</sup>

Nos sumamos a la calificación aplicada por el sabio lingüista francés para hablar de “saludable rareza” de los poemas de Celan.

Esta “saludable rareza”, tan distinguible en su poesía, es otro motivo que permite la comunión entre el lenguaje poético del autor traducido y su traductor, como sucede en todos los trabajos desarrollados por Valente en este terreno. Y puede además encontrarse una feliz coincidencia al saber que esta identificación también se daba entre Paul Celan y varios de los autores que él mismo tradujo. Las siguientes palabras ilustrarán este hecho:

Pero fue en 1958 cuando se produjo el encuentro más importante de Celan con un autor ruso [...] había comprado las obras reunidas de Osip Mandelstam, y cuando las leyó se sintió como el habitante litoral que encuentra una botella con un mensaje a orillas del mar: comprendió que Mandelstam era un predecesor de su propio arte, le parecía -como le dijo a un editor- «estar ante una verdad inalienable». [...] y se dedicó a traducir los poemas de Mandelstam, mientras iba descubriendo una afinidad con él que estaba más allá de la poesía. [...] «Considero que la tarea de traducir a Mandelstam es tan importante como la de escribir mis propios versos», le comentó al editor Gleb Struve, al tiempo que le enviaba su trabajo: «Casi nunca antes había sentido lo que he sentido con la poesía de Mandelstam, que estaba haciendo mi propia obra en su mismo camino de lo irrefutable y la verdad, y eso debo también agradecerle a él». (Celan, 2016: 24)

El feliz maridaje literario entre el traductor rumano y el autor ruso, es comparable al celebrado por Valente en las palabras ya citadas al inicio de nuestro apartado:

---

17 Ejemplificamos lo señalado con versos del argentino como «Anteaman los perdidos en la desolación.[...]»; «A veces la voluntad se tierniza y piensa este mundo[...]», que muestran neologismos gelmanianos; sirva el siguiente verso como ejemplo de la consonancia temática entre los poetas referidos. «¿Estás ahí, país? La palabra/avanza y choca con/el vacío de su revelación»; todos extraídos del libro *Valer la pena* (1996).

18 La nota de Steiner en el ensayo de Martín Gijón está en inglés, está extraída de *After Babel. Aspects of language and translation*. (la traducción es mía)

La traducción tiene una importancia sustancial, y en ella está este aspecto, y luego el de que necesito incorporarme a un poeta, incorporar la sustancia del poeta, meterme dentro de su voz, y hablar con ella. Es lo que me ha pasado con Paul Celan, porque ha estado vinculado a situaciones más de extrema gravedad. (Pérez-Ugena, 1999: 56)

Por otra parte, el encuentro de *alter ego* en la escritura señalado entre Celan y Manelstam recuerda al de Ángel Valente y Edmond Jabès, en quien vio, el poeta de Ourense, a una figura a la que de manera sorprendente se había circunscrito también desde sus primeros pasos. De manera que el poeta gallego asume la misión de trasladar el singular lenguaje poético de Celan en virtud de su propia palabra, y el resultado, a nuestro juicio, es casi considerado como un legado propio, o al menos «poemas vivientes de Celan en castellano», por usar una expresión del traductor.

Por lo tanto, considerar la voz expresada por Valente en las versiones de Celan como una voz aparte de sus creaciones propias, es desposeerlo de su escritura. Consideramos que esto se hace especialmente justificable en el caso de muchos versos; para demostrarlo, aportemos los más evidentes. La siguiente estrofa de Paul Celan, perteneciente al título «Alabanza de lo lejano», habla de ciertas verdades que ya eran la base poética de los pasos dados por Ángel Valente:

Más oscuro en lo oscuro, más desnudo estoy.

Tan sólo al desertar soy fiel.

Yo soy tú cuando soy yo». (Valente, 2002: 263)

En la estrofa se condensan tres ejes temáticos siempre desarrollados en la poética valentiana. Desde el primer verso, se habla del espacio íntimo donde se retrae el poeta en la búsqueda de la palabra poética; ese terreno oscuro, terreno de sombra, en el que se alcanza la *desnudez* y la transparencia deseada entre poeta y sustancia poética. El segundo verso puede aludir al no-lugar como el único espacio al que pertenece el poeta, representado en el desierto, o el exilio, ya sea interior o dirigiéndose a otro país. El tercer verso, ciñéndonos a la tendencia de Celan, por la que el sujeto poético es muchas veces asignable a diversas identidades, puede estar dirigido al tú de la amada, o al lenguaje tal y como lo entendían en la tradición mística explicada por Gerhard Scholem, según lo cual, debido a su capacidad generadora, es visto como la divinidad; y así puede llevarnos en el primer caso, a la fusión integral amorosa con la pareja, o en el segundo, a un sentido cabalístico de la creación; retomando las palabras de Valente cuando interpreta al citado estudioso de la Cábala, «El mundo secreto de la divinidad es para el místico judío un mundo del lenguaje», (Valente, 2008: 89), y nos remite a esa zona sagrada del lenguaje poético donde el yo-personal se oculta en favor del yo-poético.

La poesía de Celan no sólo permite a Valente desarrollar su escritura desde una convergencia temática, como hemos señalado; también se podrían observar algunos casos donde el traductor acentúa su propia expresión creativa al elegir conceptos muy tratados en su imaginario poético para la traducción de ciertos términos celanianos. Tal caso lo encontramos en el poema que abre la selección de versiones del judío rumano en el *Cuaderno*, titulado «Corona», también extraído del libro *Amapola y memoria*.

«*Wir schlafen wie Wein in den Muscheln*», escribirá Celan al final de la tercera estrofa; en la versión valenteana se leerá «Nos dormimos como el vino en los cuencos».

El término «*Muscheln*», literalmente «concha» en español, es sustituido por «cuenco» por la mano de Valente. Traslada el espacio cóncavo celaniano por uno de su propio imaginario. El lector habituado a Valente detectará desde este término, el mundo poético del poeta orensano. Del mismo modo que Pere Gimferrer se refería a las versiones de Cavafis entregadas por Ángel Valente, podemos referirnos así a esta de Celan.

[...] traducido por Valente, Cavafis nos remite a Valente, como debía ser. Así, el poeta traductor proyecta sobre sí mismo el rayo de luz que dirige al espejo en que se mira y mira la poesía. Con lo cual cada nueva versión nos enriquece: tal las múltiples facetas de un prisma giratorio, nos va mostrando el haz y envés infinito de los poetas, traductores y traducido. Esto remite al lector habituado a Valente al mundo poético creado por éste. (Gimferrer, 1964: 3)

El espacio de la concavidad representado directamente desde el término «cuenco», se observa en el poema IX del libro *El fulgor* (1984),

Bebe en el cuenco,  
en el rigor extremo  
de los poros quemados,  
el jugo oscuro de su luz. (Valente, 2001: 157)

Temáticamente es además muy próximo a la palabra de Paul Celan. Por otro lado, el espacio de la *concavidad* aparecerá reiteradamente en numerosas composiciones; así, en *Mandorla* (1982),

Extensión de tu cuerpo en los espejos  
hacia mis manos cóncavas de ti. (Valente, 2001: 83)

O en el poemario *Al dios del lugar* (1989),

Formó

de tierra y de saliva un hueco, el único

que pudo al cabo contener la luz. (Valente, 2001: 191)

Tanto en la preferencia de traducir «concha» por «cuenco»<sup>19</sup>, como en muchas de las composiciones citadas, observamos la voz de Valente fundida con la del poeta rumano. Entender estos rasgos comunes como aportaciones o intercambios lingüísticos, fruto del ejercicio de las versiones realizado por Valente, es uno de los aspectos que nos animan a reafirmar su especial papel en la traducción desempeñado como un oficio de escritura propia.

Pasemos ahora al punto que pone de relieve el singular uso del idioma alemán que caracteriza la poesía del poeta judío de Rumanía. En las siguientes líneas queremos señalar algunos de esos juegos tan forzados a los que Paul Celan somete el idioma en sus composiciones.

Hablamos primeramente de dos aspectos muy concretos de la sintaxis del alemán.

A) La creación de términos que favorece la normativa del propio idioma, mediante un uso regulado de prefijos (normalmente preposiciones) que se adhieren al sustantivo.

B) Los llamados “verbos separables” (*Trennbare Verben*), que consisten en verbos compuestos por dos partes, una primera, normalmente una preposición, y una segunda, el verbo en sí.

Veamos con cierto detalle el punto A), y resaltemos el peculiar uso del vocabulario en algunos versos de Paul Celan. Tomemos como punto de partida un ejemplo dirigido al lector no germanoparlante.

El alemán, como el inglés y otros idiomas germánicos, permite la unión de dos sustantivos, o un adjetivo con un sustantivo, para referirse a términos ordinarios o complejos; es además, un idioma muy dado a ello en el uso oral y escrito del idioma sin que suponga un acto de innovación.

Citemos un ejemplo común. La partícula “*vor*”, empleada para decir “ante, antes, delante”, si la antepone al sustantivo “*Abend*”, vocablo alemán para decir “la tarde o la noche”, obtenemos el compuesto “*Vorabend*”; en español, el equivalente a “*víspera*”. La palabra en sí, *Vorabend*, constituye una unidad en significado y forma, y no admite separación alguna de las partes. Separar esta palabra en dos unidades mediante el empleo innecesario de un guión para escribir *Vor-Abend*, equivaldría a escribir en castellano “pre-ámbulo”, lo cual, en el campo poético puede responder según el autor a diversas intenciones.

---

<sup>19</sup> En la versión de José Luis Reina Palazón, incluida en Celan (2015) de esta bibliografía, se lee la traducción literal «concha».

En el poema «*Wirkt nicht voraus*» («No obres de antemano») de Paul Celan, el poeta divide un sustantivo de formación similar a la recién explicada. Se trata de la palabra «*Vor-Schrift*», que en buen alemán se escribirá “*Vorschrift*”, y significa “preinscripción”. Valente, en su traducción, opta por imitar el procedimiento del rumano, y lo traduce como «pre-inscripción». (Valente, 2002: 284-285) Este caso no pone en apuros, probablemente, a ningún traductor de Celan, ya que el efecto es trasladable. Sin embargo, si elegimos el poema «Tubinga, enero», veremos que el trueque resulta más complejo. En los penúltimos versos, Celan va concluyendo de la siguiente manera:

*nur, lallen und lallen*

*immer- immer-*

*zuzu. [...]*

Las dos primeras palabras repetidas no nos muestran el *modus operandi* de Paul Celan en su poesía; se trata del verbo «*lallen*», que Valente traduce dos veces, fielmente, por «balbucir».

La segunda palabra repetida y cortada por guiones, en cambio, sí nos habla ya de ese forzamiento al que el rumano somete el idioma. Se trata de la palabra alemana «*immerzu*», que en español se corresponde con “continuamente, sin interrupción” (¿no hay en la última acepción una implícita ironía?), y Paul Celan realiza una filigrana sintáctica, logrando un efecto estilístico, fónico y semántico solamente disfrutable para el lector en alemán. La palabra «*immerzu*» ya se compone de dos unidades, “*immer*”, que significa “siempre”, y “*zu*”, que como adverbio significa “demasiado”, pero en su categoría de adjetivo significa “cerrado/a”. Además, «*immerzu*», al constituir un adverbio, no admite separación en alemán, a diferencia de otras parejas léxicas compuestas de adverbio-sustantivo, o preposición-sustantivo. Este último hecho contribuye significativamente a resaltar los llamativos giros a los que el poeta rumano somete el idioma. Si en algún caso resulta tentador establecer una conexión entre aquellas vanguardias europeas, tan en boga a principios de siglo -estudiadas por Celan en su estancia en Francia-, al asociar estos recortes del léxico con los originales tijeretazos a los que el creacionismo o el ultraísmo eran tan dados para tejer sus versos, la relación resultaría errada porque entre las motivaciones que llevan al rumano para intervenir así en su vocabulario, pueden encontrarse las de un deseo de rechazo y de no pertenencia al idioma en sí, mientras que aquellas de la vanguardia responden a otra naturaleza bien distinta.<sup>20</sup>

---

20 Para ver con más detalle los pasos dados por la vanguardia que señalamos, leer «Futurismo y dadaísmo: la doctrina de “Lacerba”», en Torre, G. de., anotada en nuestra bibliografía.

Por otro lado, entre 1992 y 1993, respectivos años de la publicación de *No amanecer el cantor* y *Lecturas de Paul Celan: fragmentos*, puede observarse una clara presencia de compuestos léxicos de corte celaniano en los poemas de Valente. En la composición «Veo, veo», donde usa el neologismo «Antepupila» (Valente, 2001: 252), o en «Los personajes», del mismo libro, que se cierra con un «Antimemorias» (Valente, 2001: 255), podrían ejemplificar la asimilación de un recurso tomado de la poesía del poeta rumano. Asimismo, trabajar en la reescritura de una poesía que exige tanta originalidad, nos regala neologismos valenteanos tan llamativos como «almalúcida» (Valente, 2002: 291), a partir de la no menos interesante invención celaniana «*seelenhell*», combinación del sustantivo “alma” y “claro, luminoso”.

Atendamos ahora al otro aspecto referido más arriba, el punto B), relacionado con los verbos separables. Ejemplifiquemos primero con algún caso esta peculiaridad del idioma para aquellos no familiarizados con la gramática germana.

Si tomamos la preposición «*mit*», que en español significa «con», y lo juntamos al verbo «*kommen*», equivalente de «venir», se obtiene «*mitkommen*», verbo lícitamente traducible por “acompañar”.

Esto representa un caso de verbo separable, de manera que al conjugarlo la partícula «*mit*» se coloca obligatoriamente separado del verbo y al final de la frase. Pero que un verbo en alemán se componga de un prefijo-preposición y un verbo principal, no lo constituye siempre como verbo separable. Y ahí entramos en la ruptura del idioma practicada por Celan, quien aplicó esta separación en verbos que no lo permitían. No es raro encontrar en sus versos casos como este, un gesto que puede asociarse, si nos aproximamos a la idea de George Steiner, con una actitud ciertamente paradójica, y no resuelta respecto al idioma en que escribía. Podía acercarse a él -afirma el lingüista- con «una distancia terapéutica» como si se tratara de una materia prima cargada de «una potencial hostilidad», una idea que le permitía a Steiner conjeturar que «toda la poesía de Celan es una traducción al alemán». (Steiner, 1992: 409) Al hilo de lo expuesto habría que precisar, tal vez, a *su* alemán.

Ilustremos con un ejemplo en el que Celan cumple en sus versos esta antisistematización del idioma germano. Se trata del verbo «*überreden*», compuesto por la preposición «*über*», (sobre, encima, a través etc), y el verbo «*reden*» (en español, hablar); el conjunto «*überreden*» significa «persuadir». En alemán este verbo no constituye un caso de verbo separable, pero el poema «Tubinga, enero», arranca diciendo:

«Zur Blindheit über-  
redete Augen».

Como vemos, Celan separa la preposición del verbo sin atenerse a la norma. La versión valenteana, ciertamente lograda, se muestra así:

A la ceguera per-

suadidos tus ojos». (Valente, 2002: 277)

Estos ejemplos no cobrarían una especial relevancia de no pertenecer a un escritor judío en alemán al que hay que asociar indeleblemente su biografía con su buscado enrarecimiento del alemán, así como a su posterior trayectoria literaria en ese idioma<sup>21</sup>. Son de nuevo aclaradoras las palabras que George Steiner escribió al respecto:

Estas subversiones de linealidad, de lógica [...] tan alejadas de reflejarse gramaticalmente [...] expresan una rebeldía de la literatura contra la lengua comparable con, tal vez más radicalmente que en cualquier otra producida en el arte abstracto, la música atonal y aleatoria. Cuando la literatura busca romper su molde lingüístico público y se vuelve idiolecto, cuando busca intraducibilidad, hemos entrado a un nuevo mundo de sentimientos. (Steiner, 1992: 192)<sup>22</sup>

No en vano, refiriéndose a «presuntos críticos que ignoran la alquimia de la vía» poética, evocaba Valente las palabras de su maestro Antonio Machado: «El diamante es frío, pero es obra del fuego y de su aventura habría mucho que hablar». (Valente, 2008: 471)

De modo que la propuesta poética de Celan entronca con la «infinita libertad» a donde debe llevar el lenguaje desde la palabra, «al punto cero» del ideal de la escritura, como enmarca Valente el inicio de andadura en poesía.<sup>23</sup>

Así que, en primer lugar, desde la invención de términos que favorece la morfología de la lengua alemana, Paul Celan muestra su rebeldía al trastocar su normativa mediante el uso de guiones innecesarios como el caso de «Vor-Schrift», o el rebuscado e imposible término «*immer-, -immer-/zuzu*». Y en segundo lugar, tras el incumplimiento de la sintaxis alemana en relación a los verbos de naturaleza separable, constituye un radical alejamiento del idioma materno en que se ve obligado a expresarse, y cuya cultura fue responsable del escenario de crueldades que marcó su identidad con la lengua en que escribía. En nuestra opinión este uso de la lengua contribuye a poetizar intensamente sus versos, algo que no pasó inadvertido a José Ángel Valente, a tenor de los motivos por los que expresa su aproximación al poeta rumano:

---

21 Para ver en detalle este punto, remitimos al libro *Estudio sobre Paul Celan*, de Peter Szondi.

22 Texto original en inglés, la traducción es mía.

23 *La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad*, cita que abre la primera etapa de su poesía reunida (1953-1979).



Las presentes versiones son resultado breve -fecundamente frustrado- de un largo período de frecuentación de un lenguaje nuevo, de una paralela desfrecuentación de lenguajes gastados o vacíos, de un demorado diálogo, de un movimiento de irremediable aproximación o *filia*. (Valente, 2002: 233)

Para aproximarnos a la estética de retracción en la que la última poesía de Valente se fue perfilando, nos gustaría aportar las siguientes explicaciones.

Este «lenguaje nuevo» no es ajeno al que ya perseguía el traductor en sus propias obras si nos situamos en la segunda etapa de su producción poética enmarcada bajo el título *Material Memoria* (1977-2000). En la expresión poética de este periodo Valente tiende ya al verso breve, y al uso cada vez más calculado y conciso de la palabra, siempre a favor de condensar el sentido, según entendemos, no para aprisionarlo sino dirigirlo más bien a un espacio donde quede suspenso. Este propósito se enlaza perfectamente con las ideas que el poeta de Ourense consideraba como propias de una estética contemporánea. Nos apoyamos una vez más en la luz que ofrecen las etimologías.

En *The ABC Reading* Pound recuerda, a propósito de una observación de Basil Bunting, la relación que hay en alemán entre el verbo *Dichten*, condensar, y el sustantivo *Dichtung*, poesía. Si tuviera que poner un ejemplo en la tradición más inmediata de ese lenguaje de la condensación o la retracción, me remitiría, sin duda, a Paul Celan, una de las figuras centrales de la poesía europea contemporánea. (Valente, 2008: 553)

Las observaciones acerca de la tendencia del arte (pintura, escultura, música) en el siglo XX, expresadas por Valente en este artículo, que él engloba en «estéticas de la retracción», proponen, por tanto, a Paul Celan como claro referente en la poesía moderna europea. El hecho no hace más que justificar la necesidad de diálogo por parte de Valente desde la intervención en sus versiones, una reinmersión a lo *Tuffatore* para articular su incorporación a las poéticas de la modernidad europea.

Este sentido se justifica que en *Mandorla* (1982), *El fulgor* (1984), *Al dios del lugar* (1989), *No amanece el cantor* (1992), y el póstumo *Fragmentos de un libro futuro* (2000), los rasgos de esta tendencia predominan en sus composiciones; en muchas, aparte de la brevedad, prescinde de todo preámbulo exterior al eje del poema y aparecen casi como epigramas que condensan toda una trayectoria poética:

Pliegue de la materia

en donde reposaba

incandescente el solo

residuo vivo del amor. (Valente, 2001: 35)

Otras, por su declarada y confesada temática, apunta a un espacio de retracción e incluso desaparición:

Ejercemos un arte mínima, pobre, no vendible, salvo en contadas ocasiones, nunca públicas, igual que ésta, aquí, en la tarde, en la hora incierta de la absoluta desaparición. (Valente, 2001: 289)

Estas son algunas de las razones por las que Valente, desde la traducción, declara unas necesidades intelectuales como: «necesito incorporarme a un poeta [...], meterme dentro de su voz, y hablar con ella. Es lo que me ha pasado con Paul Celan [...]», no sólo ya para objetivar el sujeto lírico en pos de una anonimia en la poesía, sino también para seguir depurando y singularizando su propia expresión de la palabra.

## EDMOND JABÈS: UN REGRESO A LA INAUGURACIÓN

Es un fenómeno curioso que se dé en la historia de la literatura el encuentro de dos espíritus que hayan hablado tan estrechamente de un mismo camino durante varios años; incluso casi llegado a idénticos resultados por semejanza en los planteamientos. Vuelve a ser curioso que cuando uno de ellos, Á. Valente, descubre al otro, E. Jabès, se sienta ligado a él como a un guía que lo acompañó en una parte esencial de lo que había sido hasta ese momento su campo literario, y que bautice esa milagrosa proximidad como «la influencia *à rebours*» o «la influencia hacia atrás». Lo enraizante del encuentro con el escritor judeo-francés, Edmond Jabès (1912-1991), nacido en El Cairo, queda expresado por Valente en los siguientes términos:

El contacto con la poesía de Jabès no determina propiamente las líneas fundamentales de mi escritura subsiguiente. Determina algo para mí mucho más decisivo: una nueva perspectiva de lo que yo había escrito hasta ese momento. Hace el encuentro con Jabès que yo me reconozca a mí mismo, me dota de una identidad, de una estirpe, de una ascendencia. Y eso desde el primer verso del primer poema de mi primer libro. (Valente, 2002: 30)

Si rescatamos ese primer paso poético de Valente, dado en 1953-1954, con la publicación de *A modo de esperanza*, los dos primeros versos nos dicen: «Cruzo un desierto y su secreta/desolación sin nombre». Se cita ya el espacio del desierto, lugar que lleva implícita esa gran pureza que tanto han trabajado el poeta de Ourense y el de El Cairo para la elaboración de su pensamiento poético. En un texto autobiográfico del cairota traducido por Valente, se lee:

El desierto fue para mí el lugar privilegiado de mi despersonalización. En El Cairo me sentía prisionero del juego social [...]. En las proximidades mismas de la ciudad, el desierto representaba para mí una ruptura salvadora [...]. El lugar que el desierto tiene en mis libros no es, pues, una simple metáfora. (Valente, 2002: 321)

Atendiendo, por lo tanto, al desierto como lugar de la frontera para el escritor, espacio que conlleva en sí mismo el elemento del exilio -vivido cada uno en sus peculiares circunstancias-, es fácil imaginar el profundo vínculo en la obra de ambas figuras literarias.

La primera aproximación de Valente como traductor hacia Edmond Jabès, escritor francófono exilado en París, se produce en 1988, en dos publicaciones para la revista *Syntaxis*; la primera bajo el título «Jabès por Jabés», correspondiente a una selección de *Fragmentos de “Del desierto al libro”*, entrevista de Marcel Cohen a Edmond Jabès; la segunda, llamada «Lengua

frente a la palabra» (el espacio que separa el título es así en el original), consiste en una serie de breves diálogos y fragmentos poéticos que reflejan buena parte de sus principios creativos.

Son muchas las citas de reconocimiento por parte de Valente hacia la obra de este *singularísimo* autor. En la mayoría se resume en dos asuntos que hablan muy claramente del carácter literario del cairota reflejado también en los textos de Valente: apertura hacia los cuestionamientos y una decisiva determinación seguir estimulándolos desde el lenguaje. Esta visión patente en los textos del escritor judeo-francés, se articula con una explicación de Valente respecto al lenguaje y el poeta:

Es poeta el que deje que el lenguaje hable en él. Hay que posibilitar ese fluido del lenguaje, hay que colocarse en una situación de escucha en la que se oye la palabra: provocar la manifestación de la palabra. (Pérez-Ugena, 1999: 56)

Las razones de este fecundo cruce de caminos se encuentran en los interrogantes sobre los cuales ambos escritores han fundamentado sus raíces poéticas: el lenguaje, el lugar del escritor frente a la palabra, el exilio, y el límite. El ciclo de versiones continúa en 1991, cuando Valente ofrece para la revista *El Europeo* la versión de otros textos, agrupándolos en dos partes, «Confesiones» y «Fragmentos».

Una lectura en paralelo entre «Lenguaje frente a la palabra» y «Lenguaje blanco» y *Notas de un simulador*, libro de Valente que se compone de citas propias y de otros en torno a la reflexión del acto poético, nos permite afirmar que Edmond Jabès y el escritor de Ourense se hermanan principalmente por el modo de aproximarse a la palabra. De hecho, en el citado libro del gallego, se insertan frases del propio Jabès, y de muchos otros autores tanto de la cultura oriental como occidental.

Esa aproximación a la palabra se hizo desde posiciones muy semejantes, y en ocasiones, perfectamente paralelas, en los dos escritores. El espacio del desierto identificado con el lugar de encuentro entre el creador y la palabra; el exilio interior que tal circunstancia conlleva; la figura del extranjero como el otro que puede dotarte de una identidad. Estas temáticas son desarrolladas en profundidad en toda la obra de Edmond Jabès, y en el caso de Valente, aunque su importancia cuenta y se evidencia desde sus inicios literarios, llegan a ser eje central en su producción literaria a partir de la edición de *Material memoria* (1977).

De este libro extraemos un poema titulado «Palabra», dirigido a la pensadora y amiga del poeta María Zambrano:

Palabra  
hecha de nada.

Rama  
en el aire vacío.

Ala  
sin pájaro.

Vuelo  
sin ala.

Órbita  
de qué centro desnudo  
de toda imagen.

Luz,  
donde aún no forma  
su innumerable rostro lo visible. (Valente, 2001: 210)

Se aprecia una mirada poética muy cercana en este otro texto de Jabès versionado por Valente en 1988:

Producir la Nada.  
Hacer lucir.

¿Y si, detrás de la Nada, se escondiese un texto?  
Texto de nada.  
¿Todos nuestros libros?

Respiramos como leemos.  
Al mismo ritmo. (Valente, 2002: 337)

Esa mirada poética a la que nos referimos es la que aplican Jabès y Valente para:

1) indagar en el lenguaje mismo las respuestas; 2) interrogarse acerca de la palabra poética y hallarla en la Nada o el Vacío, que es el espacio desocupado y el único principio creador; 3) buscar el silencio y la escucha en la escritura, que son los requisitos para alcanzar la palabra sustancial. Estos son los nexos más visibles en la dos figuras que presentamos.

Si atendemos a la importancia que ambos escritores concedieron a estos tres aspectos, es fácil imaginar el profundo vínculo entre el lenguaje poético de ambos. El conocimiento personal de estos dos escritores se produce a mediados de los 80, cuando el poemario número trece de Valente, *El fulgor* (1984), ya estaba publicado, y el último dentro de la década se iba a publicar unos años más tarde con la aparición de *Al dios del lugar* (1989).

El encuentro nos lo confirma en el estudio introductorio de *Cuaderno*, Claudio Rodríguez Fer:

Efectivamente, Jabès, que presentó una traducción al francés de Valente en 1987, afirmó entonces que «había leído y admirado toda su obra» y destacó su condición de amigos [...]: “Me siento muy cerca de él; para mí, su poesía es muy bella, de una gran pureza, repleta de interrogantes [...], es también un notable ensayista, que se interesa por muchas cuestiones que a mí también me interesan. Él siempre se está interrogando acerca del lenguaje, con frecuencia a través de ciertas tradiciones hebraicas. (Valente, 2002: 29)

Las palabras dedicadas por Jabès hacia la carrera de Valente no son muy distantes, en esencia, de estas otras con las que el gallego se dirige a la literatura del egipcio:

La obra enigmática, singularísima, de Edmond Jabès autoriza todos los cuestionamientos. Más aún, los provoca. (Valente, 2008: 638)

Esta influencia a la inversa no suponía, por tanto, desandar nada, sino más bien reafirmarse al volver la vista atrás, y advertir que desde la inauguración de su carrera como escritor, en muchas de sus creaciones, había seguido unos pasos en consonancia a otro escritor que ahora se encontraba. Hablamos una vez más de lecciones de la lectura que tanto le servían al poeta gallego para seguir tomando conciencia del concepto de la escritura,

«No es posible escribir sin hacer callar primero las palabras que nos agitan», (Valente, 2002: 327) traducirá Valente. «La página blanca es un silencio impuesto. Sobre ese fondo de silencio se escribe el texto», continúa en el mismo párrafo el traductor. Tales enfoques hacia la tarea del escritor ya eran explícitos en *Mandorla* (1982):

Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar [...]. (Valente, 2001: 115)

En 1990 publicaba Valente esta versión de un texto de Jabès titulado «El libro».

En realidad, al comenzar un libro me encuentro -y, sin duda, no soy el único- literalmente sumergido por su materia [...] Esa materia es tal vez el «el libro absoluto» en el que encontrarán fundamento todos los libros de que pudiéramos ser capaces. No es más, en verdad, que un vasto rumor ininteligible, puesto que no es formulable [...] (Valente, 2002: 327)

En el mimos libro, un mensaje impulsado con espíritu gemelo llevaba a escribir a Valente, en algún momento antes de 1982:

Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo [...] (Valente, 2001: 115)

Y en otro momento del mismo poemario:

Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. (Valente, 2001: 114)

La materia en que se envuelve el escritor antes de escribir el libro, y la conciencia de lo impronunciable en la palabra poética, nos da pie a afirmar que ambos actúan desde una soledad muy pareja, y que todos sus actos propician el mismo lugar de la escritura, ya sea el desierto, real o metafórico, pero los dos pensadores, desde ese espacio, apuntan hacia la reconciliación con la palabra del libro, por usar una expresión tan afín a ellos.

Esta cercanía se explica en gran medida porque tratamos con dos autores que se han interesado por las mismas fuentes, especialmente en el caso de los libros de tradición mística hebrea. Ideas como: «La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar», (Valente, 2008: 317) escritas sobre el místico cristiano Miguel de Molinos, serían aplicables a teorías de la teología hebrea por las que también se considera impronunciable el nombre de dios. El conocimiento de la mística judía, cristiana e islámica de Valente, se hace evidente en su obra ensayística recogida en *La piedra y el centro* (1977-1983), y *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1984-1991), cuya lectura nos permite relacionar el peso que tales estudios han contribuido a prosperar su poética.

En el mismo sentido, Edmond Jabès, cuando publica en 1989 *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, refleja el peso de la tradición mística judía en su literatura, y

plantea desde el diálogo con un ficticio maestro rabino, cuestiones como su propio exilio por su condición de escritor, la importancia de la palabra sagrada, y la figura del extranjero como algo consustancial en el individuo, temáticas que habían sido asumidas también por Valente en su obra ensayística y poética. Retomando lo que dijo Luis Cernuda respecto a su primer contacto con la poesía inglesa, «No me buscarías si no me hubieras encontrado», expresión con la que señalaba una clara predisponibilidad a asumir lo que aprendió de esa escuela, podemos decir Valente, en momento ya avanzado de su andadura poética, acopla esa predisponibilidad hacia Jabès desde una madurez literaria, lo que hace del encuentro una identificación superlativa.

Además hay que añadir que su atención directa al estudio de la Cabala y el alfabeto hebreo, le presta a Valente su mayor apoyo para la confección del libro *Tres lecciones de tinieblas* (1980), el resultado poético más afianzado en los postulados de la escuela hebrea. El poeta de Ourense se servirá de sus conocimientos sobre dicha tradición para proponer unas variantes poéticas basadas en catorce letras del alfabeto judío, mediante una peculiar interpretación poética a partir de éstas y ciertos autores de música. El método para lograr la composición puede leerse en el apéndice del citado libro, bajo el título, «Tres lecciones de tinieblas: una autolectura».

### La mirada desde el exilio

La incapacidad de integrarse en un grupo, o generación literaria, es común en los perfiles creativos de nuestros escritores; ese mantenerse aparte los excluye casi de toda clasificación, o al menos de una directa y simplificadora. «Tengo la impresión de no poder existir más que fuera de toda pertenencia. Esa no pertenencia es mi sustancia misma», (Valente, 2002: 325) escribía el autor nacido en El Cairo a propósito de su sentimiento de cercanía y lejanía (enraizamiento y desvinculación) hacia Israel. La idea entorno al extranjero como condición desvinculante de todo grupo, es retratada y matizada en muchas de sus páginas:

Si siempre he guardado las distancias con las comunidades, colectividades, asociaciones, los grupos o grupúsculos, es porque sabía, en mi fuero interno, que tenía que honrar al extranjero, y que, gracias a él, podría esperar ser yo mismo y ser reconocido como tal. (Jabès, 2002: 57)

Si Jabès y Valente partían desde puertos gemelos debido al interés común por cierta tradición de la mística hebrea, esa imposibilidad de integrarse en una corriente literaria en sus respectivos ámbitos, no hará más que corroborar la compatibilidad de sus lenguajes. Al hilo del juicio emitido por el cairota entorno a su sentimiento hacia Israel, creemos que Valente, en su



poema «Patria, cuyo nombre no sé», del primer poemario, *A modo de esperanza* (1953-54), refleja una gran coherencia temática e ideológica con el escritor de lengua francesa.

«Aquí es tu piel tirante/sobre el mapa del alma,/azotada y cruel;/allí suave,/rota en ríos de lluvia,/inclinada hacia la mar [...] Porque he venido ayer/y no sé aún quién eres,/aunque tal vez no seas/nada más verdadero/que esta ardiente pregunta/que clavo sobre ti» (Valente, 1998: 31-32)

La misma interrogación y una idéntica, por extraña, lejanía hacia el lugar de origen late en los dos escritores. Es importante señalar aquí de qué modo afecta al sentido creativo de ciertos autores la condición de exiliado, y muy en especial en el caso que tratamos. Ya lo dijo muy poéticamente Antonio Machado, «se canta lo que se pierde», y esa ausencia de lugar propio, «El poeta no tiene, en realidad, lugar que le sea propio», (Valente, 1997: 13) caracterizará muchas páginas de Jabès y Valente.

Este cuestionamiento de sus respectivos países nos permite presentar otro de los puntos donde también son convergentes su escritura y su palabra. En este punto será relevante traer a colación las palabras de María Zambrano, extraídas de su “entrañable” «Carta sobre el exilio», que Valente cita en un ensayo titulado *Poesía y exilio*:

Pocas situaciones hay como la del exilio para que se presenten como en un rito iniciático las pruebas de la condición humana. Tal si se estuviese cumpliendo la iniciación de ser hombre. (Valente, 2008: 685)

En un momento del citado ensayo, después de recordar el forzado exilio vivido por los judíos en la España de los Reyes Católicos, el sufrido por la figura del último místico español cristiano Miguel de Molinos, sumado al de la Guerra Civil Española en 1936, Valente se preguntará si «¿Serían los exilios una forma constante o necesaria de la historia misma, la negativa del espíritu a aceptar, cualesquiera que sean sus formas, toda no libertad que quieran imponerle la fuerza o el poder?» (Valente, 2008: 680)

La cuestión nos invita a plantear de qué manera determina el movimiento del exilio la producción de algunos creadores. Retomando la idea del exilio como prueba, expresada por M. Zambrano, asumimos que desde él el individuo está obligado a potenciar sus características -entendemos que se refiere a las creadoras-, y favorece en cualquier caso un cambio profundo en el sujeto. Tal movimiento ya le había alumbrado a Valente la carrera de Luis Cernuda, cuyo inicio de

madurez, como señalábamos, se da desde su contacto con las corrientes europeas tras exiliarse a Inglaterra. De manera que el joven Valente de la década de los 50 y 60 es ya plenamente consciente de la decisiva función que esta posición de exilado puede ejercer como experiencia en un creador.

Si la etapa de Inglaterra (1955-1958) permitió madurar a Valente una mirada intelectual hacia España, y reflexionar sobre figuras como la de Cernuda, el hallazgo de Edmond Jabès fue una lección decisiva sobre el significado de la frontera y del extranjero para insertarlo en su pensamiento poético.

No se puede olvidar que los inicios y gran parte de la producción del poeta orensano, se dieron fuera de nuestras fronteras, pero encontrar en un avanzado punto de su carrera a la figura de Jabès, que había profundizado hondamente en el concepto del extranjero como elemento necesario para la formación de un escritor, vino a confirmarle de manera decisiva que sus líneas de creación se sostenían sobre pilares comunes.

En la segunda entrega de versiones, agrupada bajo el nombre de «Fragmentos», se leen frases como:

El extranjero te permite ser tú mismo, al hacer de ti un extranjero. [...] El escritor es el extranjero por excelencia. Rechazado en todo lugar, se refugia en el libro de donde la palabra lo expulsará. Debe, cada vez, a un nuevo libro, provisionalmente, la salvación. (Valente, 2008: 349)

Son ideas perfectamente asociables a los aforismos que abren su libro *Notas de un simulador*:

El poeta no tiene, en realidad, lugar que le sea propio. Es ave de extramuros, fuera de la ciudad lo puso, con sobrado fundamento, un célebre cronista antiguo. (Valente, 1997: 13)

Creemos que con lo expuesto en este apartado, se puede afirmar que los dos escritores plantean claves comunes de sus respectivas escrituras, por lo que entendemos en la selección de textos traducidos por Valente, no ya una búsqueda de principios poéticos para expresarse, sino una celebración de reencuentro con los elementos de otro que le son a la vez propios, aquellos de un *extranjero* que le sirven de espejo y le muestran su propia figura.

## CONCLUSIONES

Una vez terminado nuestro trabajo creemos no estar equivocados al afirmar que desde los inicios de su carrera literaria, José Ángel Valente concibe la escritura de la poesía como la transmisión de una larga herencia que toma forma en el presente. El poeta, responsable de trasladar esa forma, deberá actuar en profunda conexión con la tradición poética de su propio idioma y deberá, a la vez, enriquecerse con aquellas con las que se sienta más identificado. Sólo desde esta perspectiva pueden entenderse las siguientes palabras escritas en su poemario *Mandorla* (1982), considerándolo ya como uno de sus credos poéticos de plena madurez:

Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño, o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer sino aposentarse, estar. (Valente, 2001: 115)

Si nos permitimos interpretar estos «fenómenos del fondo [...] donde las figuras de los sueños fermentan», como el conocimiento de la tradición tras un largo esfuerzo, y la sentencia de «Escribir no es hacer sino aposentarse, estar», como la afirmación de que el lenguaje fluyendo en la poesía es el verdadero sujeto de ésta y no el yo personal del poeta, podremos ver en Valente a un escritor en busca de la anonimidad como requisito esencial para la creación poética. Dicho de otro modo, en el acto poético la importancia reside en la manifestación de la palabra, para lo cual el yo personal deberá enmudecer en favor de un yo exclusivamente poético que medie con el fin de darle expresión a ésta.

Este principio será unificador para entender que el pensamiento poético desde el que José Ángel Valente presenta sus poemas, no será distinto de aquel con el que se enfrenta a la escritura de sus versiones. La explicación es que tanto en un caso como en otro decide actuar desde el flujo del lenguaje poético, en pos de una anonimidad. Si hay alguna razón que le permite adoptar esa postura en textos que ya estaban escritos (podemos llamarlos preversiones), es que éstos contienen ya los ingredientes que el Ángel Valente poeta-traductor encuentra esenciales para considerarlos universalmente verdadera palabra poética. Como hemos ido analizando a lo largo de estas páginas, esos rasgos perseguidos por Valente constituyen lo que hemos denominado aquí los *rasgos de familia*, y se presentan en distinta medida en los autores y poemas analizados. Si resumiéramos sucintamente este punto, quedaría explicado en los siguientes términos. De la poesía inglesa, cuyos

ejemplos en nuestro estudio han sido John Donne y G. M. Hopkins, ha considerado esencial el logro de estos poetas al llevar la reflexión y la idea al verso, generando una valiosa fusión de pasión y pensamiento; una especial atención merece la espiritualidad de la palabra de Hopkins tan admirada por el autor de *Poemas a Lázaro* (1955-1960). Del italiano Eugenio Montale J. Á. Valente ha extraído, por un lado, una primera lección para dotar al objeto cotidiano de una categoría de objeto poetizable, y por otro, un credo poético memorable desde la versión que hiciera del poema *Il Tuffatore* y la posterior recreación homónima sobre el mismo asunto. Con la poesía de Constantino P. Cavafis rescata la habilidad del alejandrino para insertar el valor evocador de la palabra histórica en la palabra poética, y la agudeza de confiar en el arte -en el más verdadero sentido- como un dotador de forma a la belleza. En la lengua alemana, desde el contacto con los poemas del rumano Paul Celan, quizá haya que hablar de la identificación más relevante (junto con la de Edmond Jabès) con el lenguaje poético de otro autor. Y desde el idioma francés, gracias a la palabra y a la figura de Edmond Jabès, haciéndonos eco de lo explicado por el propio traductor, su descubrimiento resultó para él el descubrimiento de un escritor que en buena medida había trazado una trayectoria profesional paralela a la suya.

Consideramos importante recordar que no hemos tratado de buscar correspondencias directas entre las versiones y las otras obras propias de la poesía de Valente. Nuestro cometido ha sido en todo momento poner de relieve la afinidad de la mirada poética que une a un traductor con los poetas traducidos. De ahí que resulte primordial entender la labor de Valente en el campo de las versiones como algo que si bien fue constante, en ningún modo fue sistemático. El hecho lo convierte en un traductor privilegiado que se aproximó a aquellos poetas que, de una manera extraordinaria, participaban del acto poético desde ángulos gemelos. Todo ello explica que el descondicionamiento de autoría necesario para un autor como el que hemos estudiado, se hiciera por lo tanto posible en el ejercicio de las versiones. Esta última idea, además, nos gustaría incluirla en nuestra futura tesis doctoral, de manera que si el TFM aquí presentado recibe el nombre de «José Ángel Valente. Poética de un traductor», en nuestro próximo proyecto la perspectiva se verá ampliada para titularse «*Cuadernos de versiones. Lecturas para una poética y una estética en la poesía de José Ángel Valente*». La decisión de tal enfoque se debe a lo siguiente. A medida que avanzábamos en nuestras páginas, hemos advertido que la línea temática y de pensamiento de las versiones valenteanas que iban publicándose, presenta una coherencia correspondiente en buena medida a la línea de trabajo que ha ido caracterizando la evolución de la obra poética del orensano. Así que esta primera aproximación a la figura poética de Valente y a su obra original desde la observación de algunas versiones, nos ha servido para situarlo como un poeta referente europeo que exige una perspectiva no sujeta a fronteras de orden geográfico ni idiomático. La condición de

anonimia practicada desde el acto de la traducción, será pues el asunto que estudiaremos a continuación para profundizar en esa línea estética desarrollada en muchos de sus poemas. Ha sido el mismo Valente quien nos dio ya la pista acerca de este asunto en declaraciones como estas:

[...] ese sentido de la asunción del texto propio como un texto traducido en Cervantes es extraordinario, y realmente creo que eso le hace tomar esas posiciones sorprendentes como considerar apócrifo el capítulo V de la segunda parte del *Quijote* [...] Se distancia totalmente de lo que está escribiendo. Es interesantísimo. [...] Por eso Cervantes como «maestro de novelistas», ciertamente lo es, pero el *Quijote* tiene una estética que es tan aprovechable para un novelista como para un poeta. Ojalá los prosistas la aprovecharan más. Los poetas creo que la utilizan poco. (Pérez-Ugena, 1999: 56-57)

No estamos muy seguros de si el recurso se utiliza poco o mucho, pero sí nos gusta recordar el buen resultado que le dio a Max Aub, con su extraordinario *Manuscrito cuervo*, libro testimonio de su paso por los campos de concentración en Francia. El texto que nos llegó en español, como afirma Aub, es el resultado de su traducción al castellano de un texto escrito primeramente en idioma corvino por el cuervo Jacobo. Y en el ámbito de la poesía, no habrá que olvidar los volúmenes que Juan Gelman quiso titular *Traducciones I: poemas de John Wendell*, *Los poemas de Dom Pero*, *Traducciones II: los poemas de Yamanokuchi Ando* y por último *Traducciones III: los poemas de Sydney West*, reunidos en el volumen *Sydney West y otros poemas* (2004). Es interesante poner de relieve que tanto Max Aub como Juan Gelman son escritores con los que el mismo Valente compartió amistad, además de ser figuras relevantes en su carrera profesional.

Por último, teniendo en cuenta que se trata de un traductor que concibe la realización de las versiones como un acto de escritura propia, no es exagerado afirmar que aprovechaba ese ángulo para desarrollar su expresión poética dentro del marco en que lo hicieron las voces de unos poetas europeos que tanto contribuyeron al concepto de modernidad europeo que resultaba más próximo a Valente. En ese sentido cabe destacar, además de los estudiados en este trabajo, al inglés John Keats y al alemán Friederich Hölderlin, quizá las voces más representativas del Romanticismo en sus respectivos países. Estos poetas nos recuerdan la exigente tarea que conlleva estudiar las escuelas o tradiciones literarias en que se agrupan los poetas traducidos por Valente, para después asociar sus figuras con la palabra poética del vate de Orense, lo cual nos hace conscientes por un lado, de los muchos puntos en que el gallego se apoyó para forjar su perfil poético, y por otro, de la necesidad de insertarlo en un panorama literario de orden europeo. Como conclusión creemos cierto, por lo tanto, que esta mirada hacia las grandes voces de la literatura universal, actúa como sujeción a un orden central a la vez que le favorece para expresar su creatividad desde la libertad que ofrece un criterio propio, que siempre apunta, por lo demás, hacia la abolición de fronteras. Y al hilo de unas

reflexiones escritas por Mario Merlino, otro poeta traductor, «Traduciendo, vivimos simultáneamente la experiencia del exilio y la gratificación de la acogida, de la hospitalidad» (Merlino, 2007:13), diremos para concluir que Valente escogió, desde esta perspectiva ideal, aquellos poemas que le permitían adentrarse en la palabra como quien entra en un cuerpo y así cumplir, desde el otro, un exilio interior.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ancet, J., «Traducir los títulos: sobre la traducción de ciertos títulos de Valente», *Campo de Agramante*, 17 (primavera-verano-2012), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2016, pp. 47-54.
- Alonso, D., «Prólogo a la antología de *Poetas ingleses modernos*», Madrid, Gredos, 1975, pp. 490-502.
- Bloom, H., *La ansiedad de la influencia*, Madrid, Minima trota, 2009.
- Bonnefoy, Y., *La Traducción de la Poesía*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Borges, J. L., *Arte poética*, ed., C. Mihailescu, Barcelona, Austral, 2015.
- Busquets, L., *Eugenio Montale y la cultura hispánica*, Roma, Bulzoni Editore, 1986.
- Castillo Didier, M., *Kavafis íntegro*, Santiago de Chile, Quid Ediciones, 2003.
- Casey, C., *Notas de un simulador*, ed., M. Merlino, Spain, Montesinos, 1997.
- Cavafis, C., *Veinticinco poemas, en versión de Elena Vidal y José Ángel Valente*, Málaga, Caffarena & León, 1964.
- Celan, P., *Obras completas*, ed., Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 2016.
- Díez, F. J. de Revenga, *Las traducciones del 27. Estudio y antología*, ed., F. J. Díez de Revenga, Sevilla, 2007.
- Doce, J., «Lecturas inglesas: José Ángel Valente traductor de John Donne y G. M. Hopkins», *La página* 78-79, 2009, pp. 93-111.
- Domínguez Rey, A., *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Verbum, 2002.
- Fernández González, V., *La ciudad de las ideas. Sobre la poesía de C. P. Cavafis y sus traducciones castellanas*, Madrid, Nueva Roma 13, 2001.
- Fernández Rodríguez, M., «Escritura como renuncia: as traducións de José Ángel Valente», *Viceversa: revista galega de traducción*, 11, 2005, pp. 11-22.
- «A poética da modernidade de Eugenio Montale e a súa relación con José Ángel Valente», *Moenia*, 10, 2004, pp. 73-95.

- Gallego, M., *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería. Servicio de publicaciones, 1996.
- «Valente: la traducción y el desierto», *El guardian del fin de los desiertos*, eds., J. Andújar y A. Lafarque, Valencia, Pre-textos, 2011, pp. 183-202.
- Garbisu Buesa, M., *Purismo español y hermetismo italiano: coincidencias y divergencias en Jorge Guillén y Giuseppe Ungaretti*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- García Yebra, V., *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Gredos, 2004.
- *Experiencias de un traductor*, Madrid, Gredos, 2006.
- Gimferrer, P., «Cavafis entre nosotros», *Ínsula* 214, 1964, p. 3.
- Gómez Pato, R. M., «Paul Antschel-Paul Celan», *Moenia* 10, 2004, pp. 49-72.
- «José Ángel Valente y Paul Celan», *Referentes europeo en la obra de Valente*, Santiago de Compostela, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico, 2007, pp. 185-214.
- Goytisolo, J., *Ensayos sobre José Ángel Valente*, ed., C. Rodríguez Fer, Santiago de Compostela, 2009.
- Hamburger, M., «Paul Celan», *Rosa cúbica*, 15-16, invierno 1995-1996, pp. 124-133.
- Jabès, E.d, *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de lectores, 2002.
- Kavafis, C. P., «Ars poética», *Litoral* 221-222, 1999, pp. 48-53.
- Lopo, M., «José Ángel Valente y Edmond Jabès. Reconocerse en la palabra», *Referentes europeo en la obra de Valente*, Santiago de Compostela, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico, 2007, pp. 149-184.
- Luis, L. de, *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, ed., F Rubio, J. Urrutia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Machado, A., *Juan de Mairena I*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- Marchisio, C., «Una fonte per José Ángel Valente traduttore di Montale», *Critica Letteraria*, 2, 2014 (en prensa).
- Martín Gijón, M., «“Un demorado diálogo”. Las versiones de Paul Celan por José Angel Valente y los límites de la traducción», *Letras de Deusto*, vol. 41, 133, 2011, pp. 123-144.
- Mayhew, J., «Valente's “Lectura de Paul Celan”: Translation and the Heideggerian Tradition in Spain», Kansas, *Diacritics*, 10/2004, vol. 34, nº3-4, 2004, pp. 75-91.
- Merlino, M., «Traducir o el deleitoso camino del destierro», *Peonza* 13, 2007, pp. 13-17.
- Montale, E., *Huesos de sepia y otros poemas*, Milano, Orbis, 1977.



— *Eugenio Montale [que nació hace 100 años]*, prólg., R. Scrimieri, Madrid, Mondadori S. P. A., 1996a

— *37 poemas traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento*, intr., R. Scrimieri, Madrid, Hiperión, 1996b

Paz, O., *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.

Pérez-Ugena, J., «El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente», *Archipiélago* 37, verano/1999, pp. 55-61.

— «Muerte, piedad y memoria: *Il Tuffatore* de Paestum en las obras de Eugenio Montale y José Ángel Valente», *Criticón* 87-88-89, 2003, pp. 661-678.

Piquer Desvaux, A., «La traducción como puente entre culturas: Jacques Ancet traductor de Valente», *Transfer X* 1-2, 2015, pp. 1-21.

Rodríguez, C., «Entrevista vital a José Ángel Valente: de Ourense a Oxford», *Moenia* 4, 1998, pp. 456-464.

Seferis, G., *K. P. Kaváfis/T. S. Eliot*, México, D. F., Fondo de cultura económica, 1988

Serra, F., *È traducibile la bellezza se è 'cangiante'? G. M. Hopkins in Italia attraverso "Pied beauty" tradotto da Eugenio Montale e Beppe Fenoglio*, Pisa, 2010.

Steiner, G., *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Taravacci, P., «Il Montale spagnolo di José Ángel Valente», en *Poeti traducono a poeti*, ed. P. Taravacci, Trento, Labirinti 159, 2015, pp. 63-90.

Torre, G. de., *Historia de las vanguardias I*, Madrid, Guadarrama, 1971.

Valente, J. Á., *Lectura de Paul Celan: fragmentos*, Segovia, Instituto de Bachillerato “Francisco Giner de los Ríos”, 1993.

— *Notas de un simulador*, Madrid, La Palma, 1997.

— *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

— *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 2001.

— *Cuaderno de versiones*, intr., C. Rodríguez Fer, Nueva Galaxia Gutenberg, 2002.

— *Obras completas II*, de., A. Sánchez Robayna, Navarra, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2008.

Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Williamson, G., *A Reader's guide to Metaphysical Poets*, Bristol, Thames and Hudson, 1971.

